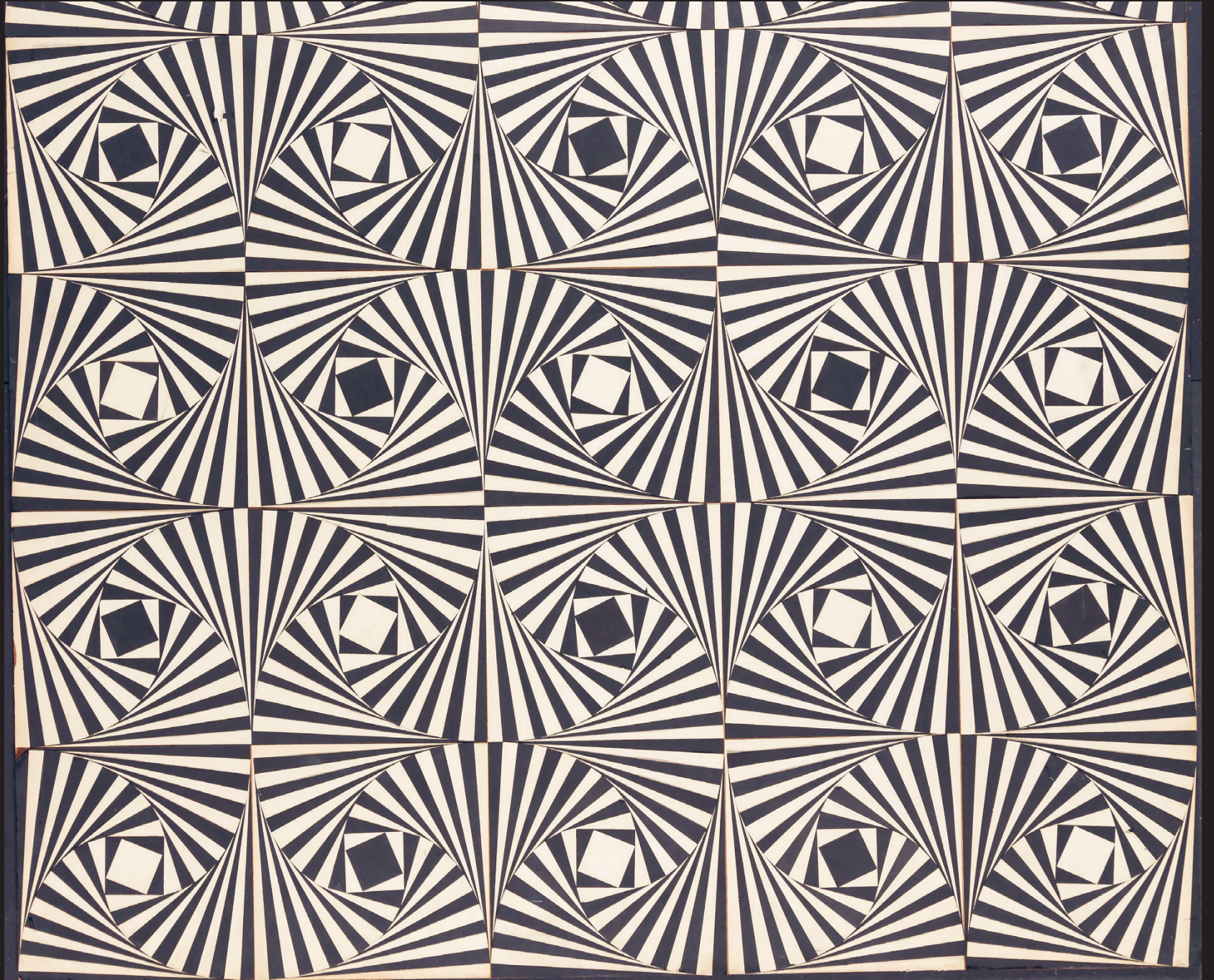


ARTMAGAZIN



98

980 Ft

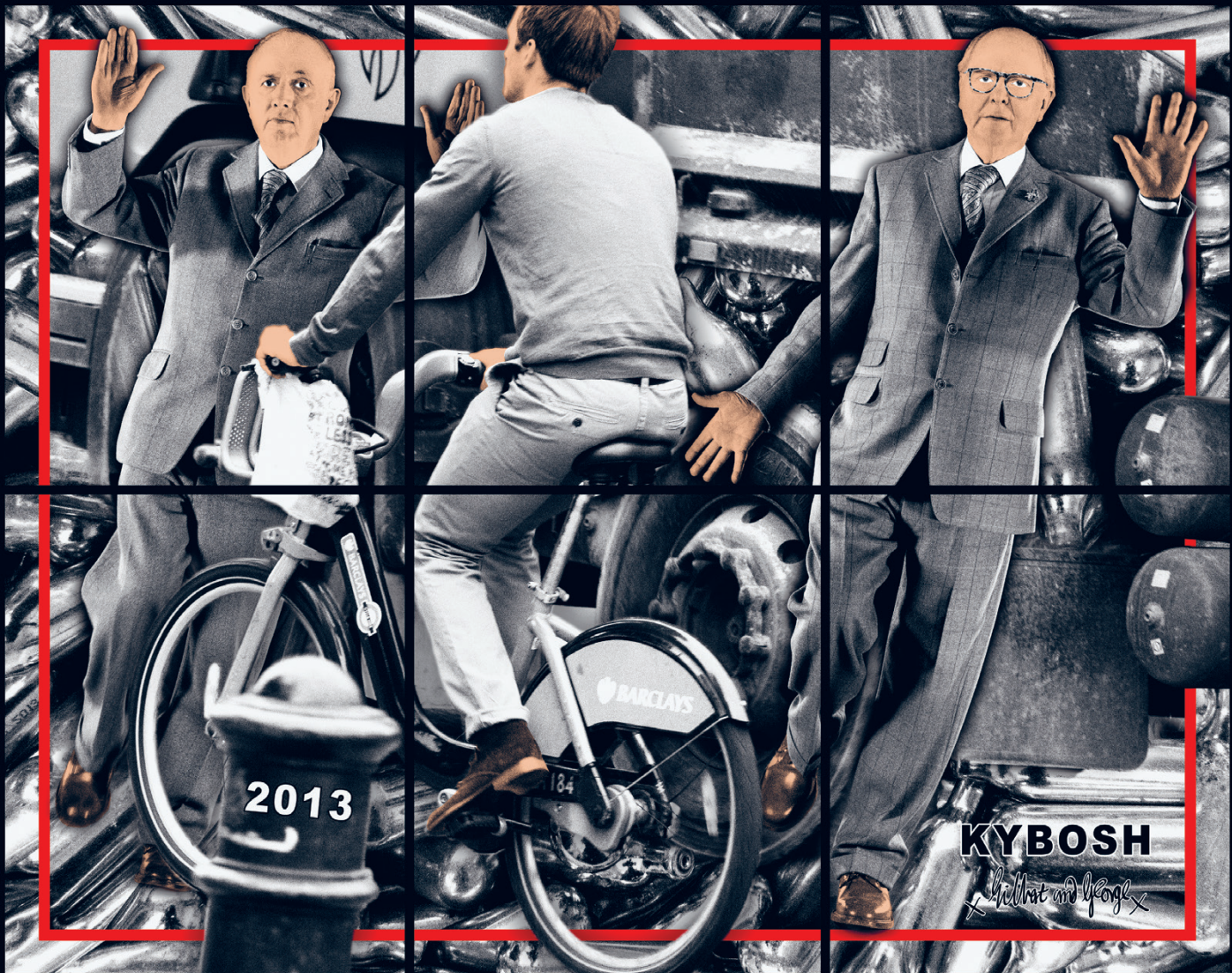
15. évfolyam 2017 / 6. szám

nka



HETEY KATALIN
KONOK TAMÁS
NOIR ET BLANC
2017. szeptember 7–29.

A R + + + E x +
B U D A P E S +



GILBERT & GEORGE: NETOVÁBB / KYBOSH, 2013

COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON • PARIS • SALZBURG

LUDWIG MÚZEUM

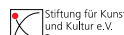
GILBERT & GEORGE

BŰNBAK KÉPEK BUDAPESTNEK

2017. JÚLIUS 8 – SZEPTEMBER 24.

LUDWIG MÚZEUM
Kortárs Művészeti Múzeum
Museum of Contemporary Art
www.ludwigmuseum.hu

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum | Művészetek Palotája
1095 Budapest, Komor Marcell u. 1. | www.ludwigmuseum.hu
info@ludwigmuseum.hu | +36 1 555 3444
Nyitva tartás: kedd–vasárnap: 10.00–18.00
Opening hours: Tuesday–Sunday: 10.00–18.00



E számunk korszakcentrikus, legtöbb cikke a hatvanas-hetvenes évek jelenségeivel foglalkozik. Először is az absztrakt művészet felbukkanásával különböző akkori Műhelyekben és műtermekben. Aztán a geometrikus művek kiáramlásával az épületekre, közterekre vagy egyenesen a természetbe, tájba, és mindennek közösségi vonatkozásaival. Ugyanakkor az olvasó abba is betekintést kaphat, miként zajlott mindez egy művészpályán belül, hogyan, milyen lépésekben alakult például Maurer Dóra alkotó-módszere. Arról egy New Yorkban rendezett kiállítás kapcsán olvashatnak, hogyan válik világossá mondjuk egy amerikai számára, hogy ez a fajta művészet miért számított a korszakban az ellenállás egyik formájának, és milyen más formái léteztek akkoriban a szabadság iránti igény kinyilvánításának. Például az, ha valaki leszíjazott szájjal kiült egy székre az Intercontinental háta mögé, tesztelve, hány perc múlva száll ki hozzá a rendőrség. Egy másik cikkben érdekes lesz látni azokat a módszereket

is, amelyekkel igyekeztek minél inkább szétforgácsolni az amúgy is nagyon heterogén, különböző felfogások mentén vitatkozó értelmiségi közeget; ennek egyik legellentmondásosabb, legkomplexebb esetét, a Kondor Béla emlékét Erdély Miklós ellen kijátászó nekrológót elemzi és próbálja a megjelenés összes részletét kinyomozni Sugár János. Hivatkozik arra a könyvre is, Németh Lajos harminc évvel az elkészülte után idén végre megjelent életútinterjújára, amely nagyon sok szempontból revelatív: egészen új szemszögből (egy budapesti úri kisfiúból lett pártfunkcionárius művészettörténész professzor szemszögéből), nagyon átélhetően rajzolja elénk a magyar történelem máig összevissza értékelt és értelmezett időszakát, különös tekintettel persze a művészeti közegre. A vasfüggönyön túl a szabad művészet pedig körülbelül ugyanolyan helyzetben volt, mint a nőművészet nagy általánosságban a világban. Emiatt éppolyan radikális gesztusokra kényszerült és éppolyan kevésbé volt képes

belesimulni a közönség művészet iránti hagyományos elvárásaiba. A különböző történetek át- meg átszövik egymást, Erdély Miklós egy kockakövet akart leejteni Kondor műterméből, Maurer Dóra a rézkarchoz használt lemezt dobta le. Beke László neve mindenhol szóba kerül, hogy aztán a Németh Lajos életútinterjúról szóló részben képpel is megjelenjen, egy olyan Bak Imre-kép előtt, amely akár felbukkanhatott volna a korszak nem hivatalos művészetét bemutató New York-i kiállításán is. Amelyen számtalan olyan mű is szerepelt, amely a most újra a figyelem középpontjába került Pécsi Műhely Ludwig-beli kiállításán is feltűnt. Úgyhogy e számunkat összevissza lapozgatva érdemes olvasni, az illusztrációk sokszor az összes többi cikkre is vonatkoznak, nemcsak arra, amiben szerepelnek. A dolgok néha összeállnak, néha meg elcsúsznak, mint Szentjóbó Tamás esetében, aki úgy gondolta, 20 percen belül kijönnek rá a rendőrök, de azok csak a 21. percben jöttek.

t.t.

Impresszum

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:

Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:

Lukács Annabella

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:

Horváth Csilla

Layout:

de_form

Artmagazin Online:

Mucsi Emese
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:

A. Kovács Ágnes
Fenyvesi Áron
Joseph R. Wolin
Keserű Katalin
Mélyi József
Mucsi Emese
Sághy Marianne
Sugár János
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Topor Tünde
Vadas József
Winkler Nóra

A címlapon:

Halász Károly: *Hommage à Vasarely*,
1970 körül, papír, kollázs, 79 x 79 cm,
JPM – Modern Magyar Képtár, Pécs
© JPM Fotó: Fűzi István

Cikkünk a 10. oldalon.

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:

Winkler Nóra

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.
+36 30 560 93 29 | info@artmagazin.hu

Alapították:

Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:

Miklós Árpád

Terjesztés:

Árusítás a Lapker Zrt.
országos hálózatán keresztül,
Relay, Inmedio kiemelt áruhelyein.

ISSN 1785-30-6

4 – 5 ARTANZIX

6 – 9 Köztér

Mucsi Emese: A TETOVÁLT LÁNY (THE GIRL WITH THE CHERRY TATTOO)
A 2017-es Műnsteri Szoborprojektről



> 4

10 – 17 Kiállítás

Fenyvesi Áron: PÁRHUZAMOS ABSZTRAKCIÓK

18 – 23 Külső szemmel

Joseph R. Wolin: AVAGY RÁJÖTTEM, HOGY NEM KELL FÉLNI A MAGYAR MŰVÉSZETTŐL, MEG IS LEHET SZERETNI



> 17

24 – 30 Interjú

Topor Tünde:

SEMMIFÉLE KÖTELEZETTSÉGET NEM ÉREZTEM, CSAK A SZABADSÁGOT, A JÁTÉKOT...
Interjú Maurer Dórával, 2. rész

32 – 37 Kiállítás

Szikra Renáta: EGYRE ÉLESEBB KÉPEK

Feminista avantgárd a Verbund Sammlung gyűjteményében – kiállítás a bécsi Mumokban



> 28

40 – 43 Nagyvilág

Sághy Marianne: A SIVATAGTÓL A HOLTAK VÁROSÁIG
Kairói művészeti körkép

44 – 45 Kiállítás

Winkler Nóra: MALEVICSRE VÁRVA

Porcelánok a Merényi-gyűjteményben

46 – 51 Múzeum

Vadas József: AZ ELSŐ SZTÁRDESIGNER

René Lalique



> 34

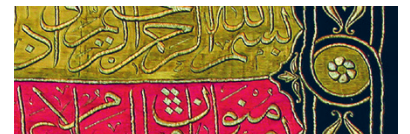
54 – 59 Rekonstrukció

Sugár János: MINDEN MÁS EZUTÁN

60 – 63 Gutenberg-galaxis

Keserü Katalin: EMLÉKMEGHATÁROZÁS

Németh Lajos: „Szigetet és mentőövet!” Életútinterjú 1986



> 40



> 44



> 46



Jean Delville: *Orfeusz halála*, 1893, olaj, vászon, 79,3 x 99,2 cm, Royal Museums of Fine Arts, Belgium

© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York/SABAM, Brussels Fotó: © Royal Museums of Fine Arts, Belgium, Brussels: J. Geleysn-Ro scan

RÓZSA+KERESZT

A Guggenheim Múzeumban legendák, mítoszok és rég eltűnt vallások rejtélyes rituáléinak szereplői (éteri nők, androgün figurák, szörnyetegek) népesítik be a *Salon de la Rose+Croix* kiállítás termeit. Joséphin Péladan francia író, költő és publicista (azonkívül fáradhatatlan és kreatív művészeti szervező) 1891-ben alapította a középkori templomos lovagok és rózsakeresztesek hitvallását felélesztő kvázikatolikus Rózsa+Keresztes Misztikus Rendet. Péladan, a rendfőnök, magát csak szupermágusként definiálta, de a művészek is a rend papjainak számítottak, amennyiben elég érzékenyek voltak ahhoz, hogy világ titokzatos, rejtélyes igazságát felfejtsék. A 19. század realista esztétikáját és naturalizmusát elutasították, az akadémikus művészetet éppúgy, mint a fizikai valóság objektív leképezésével kísérletező, ugyanakkor minden spiritualitást nélkülöző impresszionizmust. Péladan Szalonja 1892 és '97 között hat alkalommal adott lehetőséget a misztikus, ezoterikus (vagy inkább okkult) szellemiségű szimbolista művészek bemutatkozásának. A rendszeresen kiállítók között volt Arnold Böcklin, Fernand Khnopff, Ferdinand Hodler, Jan Toorop, Gaetano Previati, Carlos Schwabe, Charles Filiger és Jean Delville. Az ő festményén például az egyik legkedveltebb szimbolista téma, az alvilágban bolyongó Orfeusz mítosza jelenik meg. Orfeusz nemcsak az örök, éteri szerelem jelképe, hanem a spirituális költő prototípusa is, aki látnok módjára az örök igazságot hirdeti – még azután is, amikor fejét a menádok elszakítják testétől és lantján, mint egy tutajon sodródik a csillagfényes Hebrosz hullámain.

Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris 1892–1897, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2017. október 4-ig.

CSIPESZEK

Belgiumban, Liège külvárosában van egy köztéri szobor, amely igazi turistalátványossággá vált. A földet ruhacsipeszszzerűen összefogó, emberléptéknél nagyobb faépitmény azt az illúziót kelti, mintha az emberek számára talajt képező zöld gyepp és az alatta megbújó földréteg valójában súlytalan játékszer lenne és könnyedén idomulna az emberi igényekhez és vágyakhoz. Mintha a föld csupán textíliaként futna a lábunk alatt és azt egy egyszerű mozdulattal csak úgy összecsippenthetnénk. Egyfajta intésként is felfoghatjuk, miszerint viszonyunk a környezethez ennél komplexebb és bonyolultabb. A török kortárs képzőművész, Mehmet Ali Uysal által tervezett szobor a Chaufontaine Parkban évente megrendezett *Öt évszak fesztiválra* készült, amely botanikusokat, művészeket és tájépítészeteket összefogva az említett parkot idén is a művészet és a közös kísérletezés terepévé alakította. Uysal *Skin 2* című munkája mindenképpen emlékezetünkbe idézi Claes Oldenburg hetvenes és nyolcvanas éveiben készült hasonló arányú, hatalmas kerti eszközeit, a földbe ékelt emeletmagas ásót, csákányt és az óriáskígyóként tekerdő slagot. Az ő csipesze (*Clothespin*, 1976) Philadelphiában áll toronyházak között, és mindkét óriáscsipeszre igaz, hogy szoborként a valóság egy darabját játékosan, erőfeszítések nélkül alakítják szürrealitássá. (Sz. R. T.)



Mehmet Ali Uysal: *Skin 2*, 2010, installáció, 7 x 8 m

Fotó: Zoe Baraton © A művész és a Pi Artworks
Istanbul/London engedélyével



Szinyei Merse Pál: *Sárga Balaton*
(*Viharos Balaton*), 1916, olaj, vászon,
40 x 50 cm, Balatoni Regionális
Történelmi Kutatóintézet, Könyvtár és
Kálmán Imre Emlékház, Siófok

Fotó: Walter Péter

MECHANIKUS BALETT

Talán egész estés filmet kellene készíteni az 1924-es *Mechanikus balett* keletkezéstörténetéből. Az avantgárd kísérleti film csúcsteljesítményének történelmi háttérében megjelenne az első világháború, az alkotást elsősorban jegyző Fernand Léger borzalmas élményei a gépesített mézárólásról és a túlélés zálogát jelentő mechanikus mozdulatokról. Ellenpontként pedig ott állna a háború utáni Párizs: szerelmek, viszályok, mulatozások, egykori kubisták, kortárs dadaisták. Ahol a francia (Léger mellett a zeneszerző, George Antheil) és amerikai művészek (a filmes Dudley Murphy és Man Ray) – konok szakemberek és kísérletező életművészek – együtt hozzák létre ezt a 19 perces kivételes filmmesszenciát, benne a főszereplővel, a Montparnasse Kikijével, vagyis Man Ray múzsájával, Alice Prinnek. A sok szálon futó történetet feldolgozó filmben megjelenne Párizs mellett az ősbemutató helyszíne: Bécsben a Nemzetközi Színpadtechnikai Kiállítás, amit Friedrich Kiesler (a 20. század talán legnagyobb belső-építésze) szervezett – és ahol a mű csak néma verzióban volt élvezhető, mivel Antheil zenéje, ki tudja, miért, tíz perccel hosszabb volt, mint a képsor. Nagyfilm azonban sajnos egyelőre nem készült, pedig mekkora szenzációja lehetne az időközben rekonstruált és zenével összeillesztett *Mechanikus balett* mellett a Fernand Léger fél évszázados munkásságát bemutató metzi kiállításnak! (M. J.)

AZ ISMERETLEN SZINYEI

Munkácsy mellett a legismertebb, mindenképpen az egyik legkedveltebb és egész biztos, hogy a legtöbbet reprodukált magyar festő Szinyei Merse Pál, bár ezt a kétes értékű hírnevet valójában mindössze négy műve a *Majális*, a *Lilaruhás nő*, a *Pacsirta* és az utóbbi években mind népszerűbb *Léghajó* szerezték neki. Az emblemikus művek viszont kissé el is rejtik a művészt, háttérbe szorítják az életmű többi darabját. A kecskeméti Bozsó Gyűjtemény Szinyei Merse Pál-kiállításának éppen az a célja, hogy a múzeumok raktáraiból, magángyűjteményekből előkerüljenek, pontosabban kiállítótérbe kerüljenek a kevésbé ismert művek is. A bemutatott 31 festmény – korai plein air tanulmányoktól a kései tájélményekig – hűen reprezentálja Szinyei harmonikus, színpompás, néhol atmoszferikus hatásokra törő tájfestészetét. Ebben az ideai kánikulában új közönségkedvencé lehetne valamelyik fonyódi képe, például az, ami a minden táji jellegzetességet kitakaró palackzöld Balaton ezerféle árnyalatot felvillantó tajtékos vízfelületét mutatja. (K. Á.)

Szinyei Merse Pál – A természet bővületében, Bozsó Gyűjtemény, Kecskemét, 2017. augusztus 20-ig.

Fernand Léger. Szépség mindenütt, Centre-Pompidou-Metz, Metz, 2017. október 30-ig.



Mucsi Emese

A TETOVÁLT LÁNY (THE GIRL WITH THE CHERRY TATTOO) A 2017-es Münsteri Szoborprojektről



Justin Matherly: *Nietzsche's Rock (Nietzsche sziklája)*, 2017, szobor
beton, üvegyapot, orvosi segédeszköz, fa, fém

© Skulptur Projekte 2017 Fotó: Henning Rogge

A Münsteri Szoborprojekt igazi hosszú távú, tervezhető rendezvény, az időben felkért művészek számára legalábbis mindenképpen. Decennálé, tehát tízévente van, az első 1977-ben valósult meg Klaus Bußmann és Kasper König kurátorok kezdeményezésére. A városban emiatt alapvetően szokatlanul sok a köztéri képzőművészeti alkotás, főként szobrokkal találkozhatunk lépten-nyomon, tehát van egy gyűjteményes „állandója”, amit tízévente kiegészít egy-egy nagyszabású időszakos bemutató. Idén több mint harminc új résztvevő munkáját lehet keresgélni a Debrecennél valamivel népesebb észak-rajna-vesztfáliai egyetemváros közterein, használaton kívüli ingatlanaiban, kiállítótereiben, házfalakon, homlokzatokon, sőt még az Ems vize alatt is.



Thomas Schütte: *Kirschensäule*
(*Cseresznyeoszlop*), 1987, szobor

© Skulptur Projekte 2017

Fotó: Henning Rogge



Michael Smith: *Not Quite Under Ground*
(*Nem annyira under ground*), 2017,
részvétel alapú művészeti projekt

© Skulptur Projekte 2017 Fotó: Henning Rogge

A helyszínek jellemzőiből is kikövetkeztethető, hogy nemcsak köztéri szobrászati munkákkal vesznek részt a művészek a projektben, hanem van olyan alkotó is, aki a város különleges tereit hozza helyzetbe helyspecifikus installációjával, videomunkájával. A városban belül a látogatók tájékozódását, időbeosztását többkevesebb sikerrel segítik a különböző hivatalos kiadványok, térképek, applikációk és a szervezett biciklis túrák, az értelmezéshez és az értékeléshez azonban nem sok fogódzót kapnak, pedig az ilyen sok összetevős rendezvényeknél általában jól jön az ilyesmi. Nem olyan erőltetetten, de bizonyos szempontból ezt a hiányt pótolja Michael Smith munkája. A *Not Quite Under Ground* egy olyan ideiglenes tetováló-stúdió, amelyben többek között a *Münsteri Szoborprojekt* egykori és jelenlegi résztvevői által készített rajzokat – a megvalósult művek

miniatűr másaitól az egyedi motívumokig – tudják felvarratni a bevállalós látogatók. A tetoválás – bár akármikor felül lehet ütni, és már számos módszer létezik eltüntetésére is – elvileg örök érvényű. Olyan minta a testen, amely azért kerül oda, hogy a viselőjéről elárulja, mire szeretne emlékezni élete végéig, mit szeretne visszavonhatatlanul vagy miről akar a lehető legtöbbszőr beszélgetést kezdeményezni. A *Not Quite Under Ground* szalonban, a kiélezett mintaválasztási helyzetben egészen komoly téttel bíró kijelentésekké változnak azok a könnyed pufogatások, amelyek a „ki a kedvenc művész”, a „melyik a kedvenc műved” vagy a „neked mi tetszett a legjobban” kérdésekre érkehetnek egy-egy ilyen münsteri túra során. Bár a stúdió kínálatában nem szerepel rajzocska az összes művésztől, Michael Smith felvetését folytatva izgalmas gondolat kísérlet lehet, ha a látottakat

az alapján értékeljük, hogy melyik mű volt annyira emlékeztető, hogy akár helyet is adnánk neki például a lábikránkon.

Egész hátat is érdemelne annak a kúpcsigának a textilmintája, amely Pierre Huyghe legújabb totális installációjában, az *After Alife Ahead*ben központi szerephez jutott. Huyghe nagyszabású térátalakítási munkájához ezúttal egy egész kiszuperált jégcsarnokot kapott, ezt forgatta fel, szelte darabjaira és változtatta apokaliptikus tájjá. Ahogy beleereszkedünk a mesterséges környezetbe és közelebb lépünk az egyes elemekhez, rögtön tudjuk, hogy a teremben – mint mindig – olyan gyanúval kell pásztáznunk a legapróbb elemeket is, mintha csak színházban lennénk. Semmi sincs itt véletlenül. Középen egy üvegfalú, fekete doboz magasodik az egyik meghagyott öntöttbeton pályaszeleten. Randonnak tűnő hangeffektek dübörgését



Conus textile (textilmintás kúpcsigá)

Forrás: Wikimedia Commons
© 2005 Richard Ling



Pierre Huyghe: *After Alife Ahead (Utána készséggel előre)*, 2017, totális installáció
jégpálya betonpadlója, logikai játék, ammónia, homok, agyag, freatikus víz, baktérium, alga, méhek, kiméra páva,
akvárium, feketére sötétedő üveglap, *Conus textile*, GloFish, inkubátor, emberi rákos sejtek,
genetikai algoritmus, kiterjesztett valóság, automatizált tetőszerkezet, eső

© Skulptur Projekte 2017 Fotó: Ola Rindal

követően egyszer csak kivilágosodik a fényes felület, és feltárul egy akvárium, benne a textilmintás kúpcsigával, amint éppen egyéb pályaelemek között bugyborékol. Közben a tetőn kinyílik egy sokszög alakú, fekete kapu, és mint kis ufókat, jó pár méhet beenged a mellettünk magasodó löszoszlopbeli állomásukhoz. Hiába állunk ott ismeretlen embertársainkkal szemben, nem egymást nézzük. Úgy járkalunk a hűvös talajon, mintha egy olyan világban lennénk, amelyben már nincs helyünk, nincs

szerepünk, ettől számos kérdés merül fel bennünk. Néhányat meg tudnak válaszolni a helyszínen poroszkáló mediátorok, például hogy a teljesen automatizált tér elemei – a tetőzsilip és az akvárium fala – olyan „kotta” szerint változik, amely a kúpcsigá mintázatának felhasználásával készült, az egész rendszer be van állítva, működéséhez nincs szükség emberi beavatkozásra. Azt is mondják, hogy a dúnék között néhány helyen jégkorszaki homokra léphetünk, ez a tudat pedig óhatatlanul is az eljegesedéssel

ellentétes folyamat, a globális felmelegedés, az ebben betöltött szerepünk, felelősségünk és annak végzetes következményei felé tereli gondolatainkat. A lelátó előtti mélyedésen át egy olyan mikrokozmoszba merülünk alá, ahol minden tőlünk függetlenül, a kúpcsigá textilmintája alapján szerveződik, működik – és ez nem csupán ijesztő, hanem fenyegető is. Klasszikus „idézettkő-helyre”, a bordákra kívánczik Justin Matherly munkája, a *Nietzsche's Rock* mini rajzváltozata is. Bár nem szöveg-



Jeremy Deller: *Speak to the Earth and It Will Tell You*
(*Beszélgj a Földhöz, és ő elmondja neked*), 2007–2017, public art projekt
© Skulptur Projekte 2017 Fotó: Henning Rogge

Davidia involucrata (galambfa vagy zsebkendőfa)
Forrás: Wikimedia Commons
© 2006 Rasbak

hely, Nietzschével még így sem lehet mellélőni, ha elméleti felkészültségünket szeretnénk demonstrálni a strandon. A mű a Silvaplanat-tó piramis alakú sziklájának 1:1-es mása, 1881-ben itt fogant meg Nietzschében az örök visszatérés gondolata. Matherly a kamu, üres belű szikla megalkotásával egyfelől a hely szellemét tette mozgathatóvá (de legalábbis bárhová installálhatóvá), másfelől éppen a másolhatóságot, az eredetiség elérhetetlenségét és nietzschei gondolat kiüresedését jeleníti meg ezzel a gesztussal. Tetkóként több lenne tehát, mint egy müncheni mű mementója: a szikla lehet akár a Nietzsche-idézeteket kiüresítő tetkók kritikája is. Matherlytól egyébként van saját rajz is a szalon repertoárjában: egy kígyó, amely meglepő módon nem a saját farkába harap, hanem Aszklépiosz botja köré tekeredik.

Bal felkarra kívánczok egy galambfavirág, amely 2017-ben Münsterben egy igazi balos projekt, Jeremy Deller *Speak to the Earth and It Will Tell You* című munkájának szimbólumaként, vizualizációjaként jelenik meg a látogatók előtt. A *Davidia involucrata* a somfélék családjába tartozó, közepes méretű lombhullató fa különleges, már-már földöntúli megjelenésű virágai az ültetését követő első tíz év után bomlanak ki először. Deller részvétel alapú művészeti projektje, amelyben városi kiskertgazdákkal (Schrebergarten) működött együtt, ugyanennyi ideig készült: az egyel ezelőtti *Münsteri Szoborprojekt* idején kezdődött és 2017-re futott ki. A közös munka keretében közel ötven kerttulajdonos-klubbal vette fel a kapcsolatot 2007-ben, és arra kérte a tagokat, hogy az el-

következő tíz évről készítsenek képes-szöveges naplókat, amelyben a közösségi eseményektől kezdve a botanikai és klimatikus adatokat, változásokat is rögzítik. Hogy a felkértek közül harminc klub is következetesen végig tudta vinni ezt a feladatot, az azt is mutatja, hogy egy-egy ilyen városi kiskert mennyire sokat jelent a gazdájának. A naplókat bemutató müncheni installáció is egy Schrebergartenben kapott helyet, amelyen végigsétálva az is egyértelművé válik, hányféle házikóépítő iskola verseng egymással, illetve hogy a szoros egymásmellettség mennyire készíti a tulajokat arra, hogy indokolatlanul sok időt és figyelmet szenteljenek parcellájuk rendben tartására. A naplók a bennük végigkövethető eseményekkel, közös házi sütizésekkel, a három generációt megmozgató családi szüretekkel, jelmez-bálokkal egyrészt nagyon bájosak, másrészt etnografikus igényű gyűjtésként megmutatják egy 20. századi jelenség, az eredetileg munkások és alsó középosztálybeliek számára kitálatl veteményesrendszer átalakulását és annak 21. századi mikrotörténetét.

Apró kis rejtőzködő cseresznyepár kerülhet csuklótájékra, amennyiben szeretnénk az egész 2017-es *Münsteri Szoborprojektet* felejthetlenné tenni magunk számára. Thomas Schütte *Kirschensäule* című hatméteres köztéri szobra 1987-ben, a második rendezvény alkalmával került a város, az LWL Museum of Art and Culture és a University of Münster fenntartásában gyarapodó köztériszobor-gyűjteménybe, és azóta is ott áll a Harsewinkelplatzen. Idén a szoborprojekt arcualattervezői a kiadványokon,

segédanyagokon emblémaként is használják Schütte cseresznyéit, amelyek a valóságban alumíniumból készültek és egy homokkőből faragott láb-oszloptörzs-oszlopfő együttes tetején magasodnak. A klasszikus oszloprend arányával kísérletező Schütte az építészet területéről szétterjedő posztmodern szellemében a szigorú architekturális hagyomány elemei közé egy popkulturális, közhelyes alkotórészt, a cseresznyét keveri. A munka jelenleg, harminc évvel később akár a posztmodern emlékműveként is értelmezhető, az oszlop anyaga miatt azonban kifejezetten Münsterhez, annak építészetéhez kötődik, mert a homokkő a város jellemző építőanyaga, a katedrális és a prinzipalmarkti kereskedőházak is ebből készültek.

És végül, ha csak erre a gondolat kísérletre és az ezt elindító ötletre akarunk emlékezni, akkor választhatunk egy mintát Michael Smith-től is. Jesse Cline-nal közösen megalkotott rajzán – amelyet a szalon cégéreként is alkalmaznak – két kis tetovált puttó tart két oldalról egy villacsontot. A rajzon éppen a törés pillanatát látjuk, még nem lehet tudni, kinél marad a rövidebb, mindkét fél bizakodó, egyelőre mindkét fél nyertes. Azért járunk a legjobban, ha ennél a mintánál maradunk, mert akkor két gondolat kísérletet vihetünk haza, a fentebb olvashatót és azt, ami szerint lehetséges, hogy egyszerre két igazság is érvényben legyen.

**Münsteri Szoborprojekt 2017,
Münster, városszerte,
2017. október 1-ig.**

Kísérletezés formákkal, színekkel, anyagokkal, sőt a léptékkal is, közösen, a közösségi felhasználás reményében, valami rendszerszerűséget keresve-építve, egy olyan korban, amikor még a nadrág neve is egy mértani alakzat...
segítünk: a trapéz.

Fenyvesi Áron

PÁRHUZAMOS ABSZTRAKCIÓK



Karl-Heinz Adler: *Cím nélkül*, 1979, kollázs, színes papír, karton, 30 x 28,80 cm

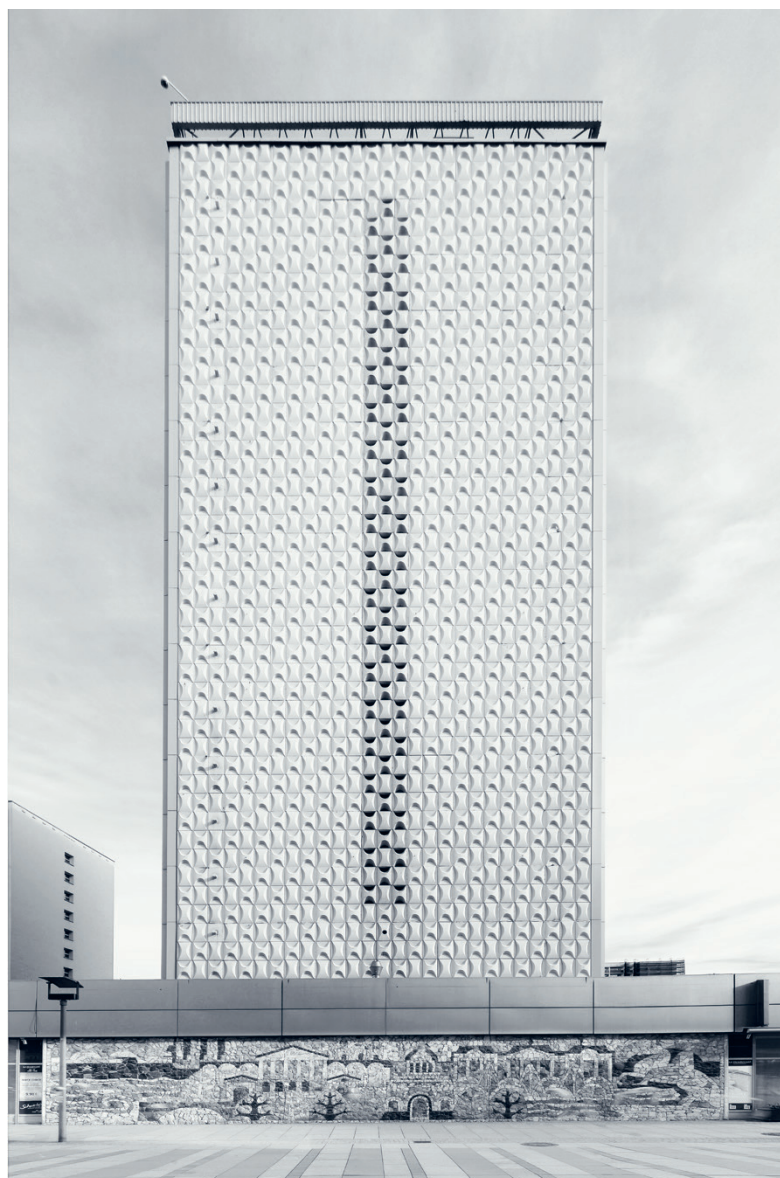
© Galerie Eigen+Art Leipzig/Berlin jóvoltából Fotó: Uwe Walter, Berlin

Budapest három kortárs művészeti múzeumának legutóbbi kiállításain lényegében a 20. század egyik, ha nem az utolsó nagy művészeti utópiájának lehettünk szemtanúi. A Ludwig Múzeumban a Pécsi Műhely (1968–1980) retrospektív kiállításának, a *Párhuzamos avantgárdnak*, valamint a Kassák Múzeum és a Kiscelli Múzeum által közösen megrendezett *Különutak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció* című kiállításainak eredőjeként összeáll a kép arról, hogy az absztrakt művészet az 1970-es években, a vasfüggönyön túl miképpen próbált túlnőni önmagán és az addigi művészetfogalmon annak érdekében, hogy tágabb társadalmi közegben indukáljon radikális (vizuális) változásokat. Mindezt ráadásul azután, hogy az 1960-as évek kultúrpolitikája finoman szólva

sem bánt vele kesztyűs kézzel, sőt igazság szerint az 1970-es években sem támogatta. Persze fenti mondataim alanya helytelenül az absztrakt művészet, miközben név szerint említett művészeknek kellene lennie. Hiszen nem arról van szó, hogy egyfajta korszellem nyilatkozna meg a művészek által, hanem éppen az ő működésük definiálja számunkra a korszellemet; emberi történetekkel szembesülünk, olyan művészek történeteivel, akik ebben az időszakban nem feltétlenül saját individualitásukat helyezték előtérbe, hanem a művészet csoportdinamikai együttműködésére alapozva szélesebb skálán próbálták megszólaltatni művészetüket. Persze sok minden mást is el lehetne mondani az 1970-es évek absztrakciójáról, de a fenti kiállításokat magyar kontextusban végignézve az egyik leg-

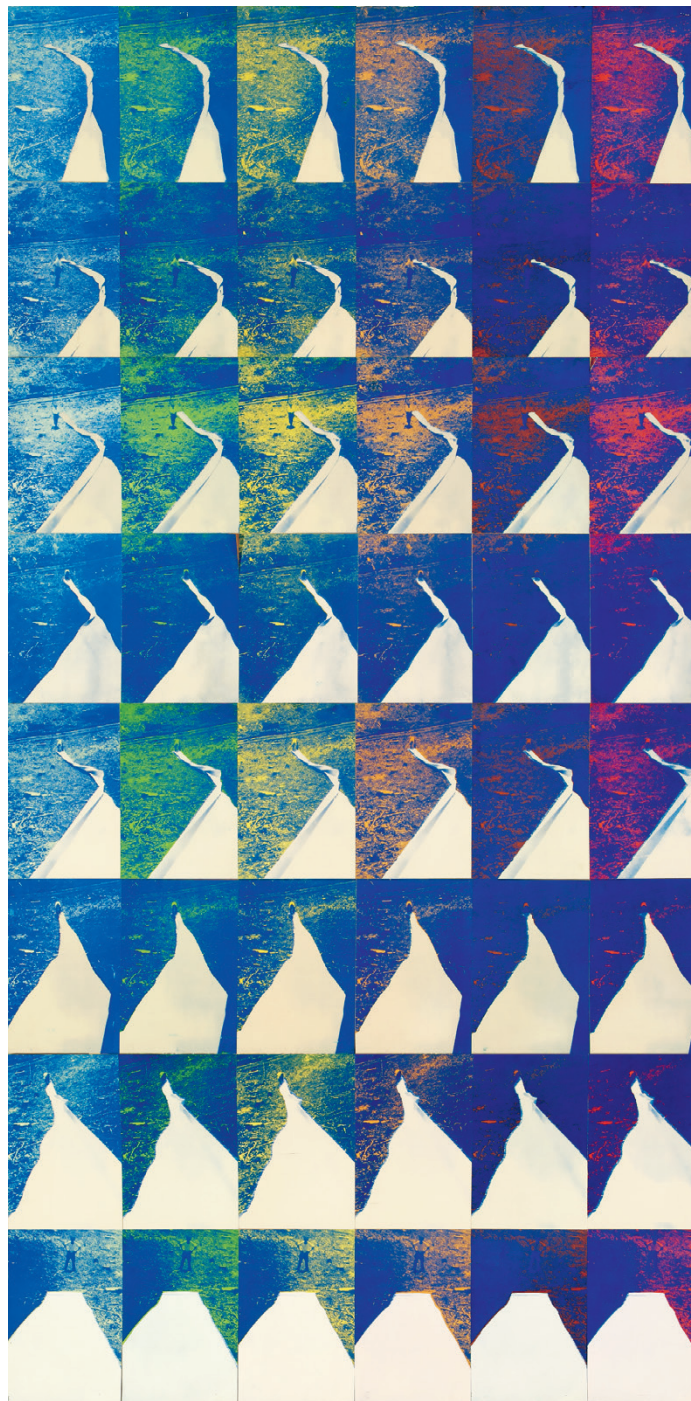
lényegesebb vonásnak az tűnik, hogy a csoportos művészeti közegben artikulálódott a leglátványosabb módon. Ezt egyébként nemcsak a Pécsi Műhely ürügyén gondolom így, hiszen a (még) kevésbé idézett Pesti Műhely példáját is citálhatnám itt, ahogyan Leposa Zsóka és Branczik Márta, a Kiscelli Múzeum kiállításának kurátorai is teszik.

Még ha utólag úgy sejtjük is – hogy jó utópiához illőn – nem sikerült maradéktalanul elérni azt, hogy az absztrakció hosszú távon is a társadalom minden rétegében otthonra találjon (bár ennek akár ellent is mondhatna az, hogy az absztrakció a későbbiekben még dekoratív népművészetté is válik az egyedivé tett kockaházakon, lásd: Katharina Roters és Szolnoki József *Hungarian Cube* című fotósorozatát),



Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht: Beton formaelem-rendszer,
Pullman Hotel Néva, Drezda, 1970

© Galerie Eigen+Art Leipzig/Berlin jövöltából Foto: Uwe Walter, Berlin



Pécsi Műhely: *Guruló csík*, 1975, szitanyomat furnérlemezre kasirozva,
320 x 160 cm, Szent István Király Múzeum
© Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

a kiállítások újrafelfedező karaktere és a kor reflektorfényben kevésbé levő alkotóinak megismerése kifejezetten revelatív erejű művészeti élményekkel kecsegtet. Úgyhogy ne is afelől kezdjük el vizsgálni a kor absztrakciójának kérdését, hogy mi maradt meg abból mára, adott esetben egy Lantos Ferenc-épületdekorációból vagy egy Fajó János-reliefből, hanem próbáljuk meg a szálakat a történet eleje felől göngyölníteni. A Pécsi Műhely esetében közismert tény, hogy

Lantos Ferenc pécsi Iparművészeti Stúdiójának tagjaiból szerveződött az a művészeti csoport, amely a Pécs környéki középkori építkezéseken tevékenykedő építőmesterek Pécsi Műhelyéről nevezte el magát. Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoki Károly, Pinczehelyi Sándor és Szijártó Kálmán tevékenységében mindenképpen közös az, hogy egyfajta kötöttebb geometriára épülő formanyelvből kiindulva jutottak el néhány év alatt olyan műformákig, amelyek pél-

dául a magyar land art művészet kulcsműveivé nőtték ki magukat. A bonyhádi zománcgyár kemencéiben égettek ki absztrakt geometrikus motívumokon alapuló képtárgyakat a műhely még olyan, a későbbiekben erősebben konceptualizálódó alkotói is, mint Pinczehelyi Sándor. A csoport tagjai lényegében formakísérleteiket vitték ki a természetbe, amikor land art művek létrehozásába fogtak az 1970-es évektől kezdődően. Érdekes, hogy eddig



Pinczehelyi Sándor: *Csillag* (kőbánya), 1972, fotó kartonra kasírozva, 59,5 x 43,5 cm
© Vintage Galéria, Fotó: Bozsó András



Halász Károly: *Robert Smithsonért* (*Akció a Duna partján Paksnál*) I., 1973, kasírozott fotók, furnérlemez, 100 x 70 cm
JPM – Modern Magyar Képtár, Pécs
© JPM Fotó: Fűzi István

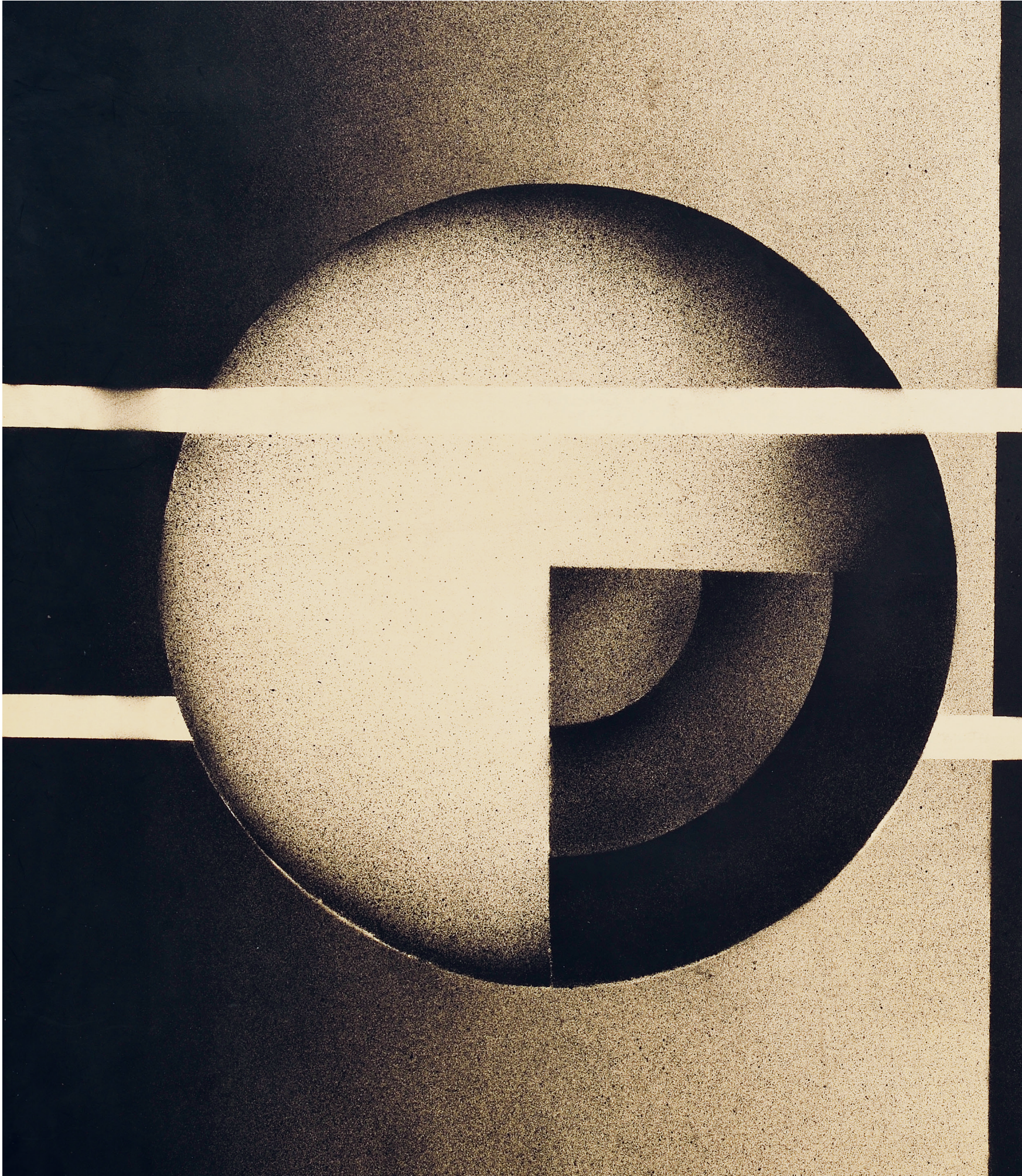
ezek az egyébként a kor mércéjével mérve jól dokumentált land art események nem kaptak túl sok reflektorfényt a magyar múzeumoktól, miközben gyakorlatilag olyan ikonikus művekkel születtek majdnem egy időben, mint Robert Smithson 1969-ben elkezdett *Spiral Jettyje*. A Pécs környéki kőfejtők, külszíni bányák falain lépcsőzetesen leomló színes leplet, a hegyen nagy ívű gesztussal lebecskázó nagy méretű papírtekerccset vagy a világoskék textillel körbetekert erdőrészeslet figyelve még a dokumentáción keresztül is megérinti a nézőt az események laza nagyvonalúsága, a méretek és a kivételes helyszínek összjátékából fakadó fenéségesség, amely igencsak ritka fogalom a romantikát amúgy egyre inkább nélkülöző kiállítási praxisban. Szeretném is hangsúlyozni, hogy a Pécsi Műhely működésében feltétlenül sok romantika is van, méghozzá a szó legpozitívabb értelmében. Azért tartom fontosnak ezt leírni, mert a Pécsi Műhely recepciótörténetét, akár csak a Ludwig Múzeumban kiállított szemelvényeken végigfutva is szembeötlő, hogy néha még az amatőr jelzőt is megkapta a Műhely tevékenysége. Külön zárójel érdemel a magyar művészettörténet-írás amatőrízus-averziója a 20. század második felében, különösen annak a fényében, hogy a ma fontosnak tartott kortárs művészet főbb narratívái jellemzően nem intézményi vagy akadémiaailag kanonizált körökben fogantak akkoriban. Talán pont ennek következtében alakult az amatőrség és a művészet rendszerén kívül állás pozíciója

kultikus ellenállási formává az 1980-as évekre. De zárójelment bezárandó: átfutva a Ludwig Múzeum kiállításán olvasható vaskos, feltehetőleg inkább a kutató vénával rendelkező látogatóknak érzéki élményt okozó dokumentációt, a csoport hírleveleit és belső kommunikációját is végigpásztázva inkább egy mai google group professzionalizmusával megkent csoport képe sejlett fel előttem, amelynek tagjai lényegre törő művészeti beszámolókat, útleírásokat, ösztöndíjakat, munkaterveket és kiállítási lehetőségeket vitatnak meg egymás között. Visszatérve az absztrakt gondolkodás gyökereihez, a szekvencialitás és a szerialitás mindenféleképpen kompozíciós kulcsfogalmak a Pécsi Műhely land art és későbbi konceptuális művei esetében is. Még a lenyűgöző tájkorrekciók vagy a tévéstudióban lezajlott akciók, performanszok sem nélkülözik ezeket a kompozíciós elveket, ahogyan a Kassák Múzeum és a Kiscelli Múzeum kiállításain látható Karl-Heinz Adler-művek is ezen alapulnak. Ennek fényében talán az sem véletlen, hogy Lantos is és Adler is nemhogy csak foglalkoztak épületdekorációval, épületplasztikával, de művészetük bizonyos értelemben ezeken a területeken legalább annyira maradandót alkotott, mint más művészeti ágakban. A Pécsi Műhely művészeinek munkái közül persze hol analitikusabb, hol geometrikusabb, hol formalistább, hol konceptuálisabb pozíciók rajzolódnak ki az idő elteltével, de valahol mind Lantos Ferenc vizuáliskultúra-fogalmából indulnak útjukra. Kétségtelen tény,

hogy Pinczehelyi Sándor 1973-as *Sarló és kalapácsa* persze már önmagában is a magyar kortárs képzőművészet egyik legismertebb és legtöbbet reprodukált képe, de talán hasonló főművé válhatnak a kiállítás következtében a land art művek mellett a későbbi tájkorrekciók, az 1975-ös Szijártó–Kismányoki *Guruló csík* című szitanyomat vagy Ficzek formázott vásznai. Ficzek és Kismányoki mellett a rendkívüli referenciális logikára épülő Halász Károly életművének recepciója is felélenkült az utóbbi időben, aki 1973-ban a paksi Dunaparton készítette el Smithson *Spiral Jettyjének* egy variációját. Egy pillanatra se felejtjük el azonban a Pécsi Műhely kapcsán, hogy mindennek mélyén egy absztrakt logikára épülő vizuáliskultúra-fogalom működött, ami Karl-Heinz Adler művészetének megértése szempontjából is kulcsfontosságú a továbbiakban.

Szeretném is hangsúlyozni, hogy a Pécsi Műhely működésében feltétlenül sok romantika is van, méghozzá a szó legpozitívabb értelmében.

Egyértelmű tény, hogy a Pécsi Műhely munkássága a közelmúltban bekövetkezett bevésődésig is sokkal ismertebb volt Magyarországon, mint Karl-Heinz Adler (nem alkalmazott) művészete az NDK-ban, aki csak az 1980-as években állíthatta ki jóval korábbi absztrakt







Finta József: A régi Intercontinental (ma Marriott) szálló
bejáratánál lévő falplasztika részlete
Fotó: Finta-gyűjtemény



Dél-dunántúli Áramszolgáltató Vállalat (DÉDÁSZ) számítógépközpontja
(építész: Erdélyi Zoltán, fríz- és térelemek: Lantos Ferenc), Pécs, 1970,
Dr. Szász János hagyatéka
Fotó: Dr. Szász János



Karl-Heinz Adler és Friedrich Kracht: Komplex környezetterv beton formaelemekből, Jena-Lobeda-West, 1972 körül
© Fotó: Archiv Karl-Heinz Adler



Lantos Ferenc: Frízelemek Pécsről az egykori DÉDÁSZ-épületről, 1970

© Az acb Galéria jóvoltából Fotó: Varga-Somogyi Tibor

képeit. Az amúgy rendkívül konzekvensnek ható Adler karrierjének és recepciójának nyilvánvalóan nem kedvezett, hogy az egykori NDK területén élt, ahol sok szempontból még keményebb volt a kultúrpolitika, mint Magyarországon. Sőt a német újraegyesülés után az egykori Kelet-Németország fő képzőművészeti exportcikkévé is az ún. Új Lipcsei Iskola figuratív alapokon nyugvó festészete vált. Kelet-német absztrakcióról talán csak a beavatottak hallottak. Külön kuriózum e tekintetben, hogy Karl-Heinz Adlert ma már ugyanaz a Lipcséből indult galéria, az Eigen+Art képviseli, amely mondjuk Neo Rauchot is. Az igazsághoz tartozik az is, hogy amennyiben Adler nem tartott volna ki konokul művészetfelfogása mellett, aligha lenne kit újrafelfedeznünk ma. A több mint 90 éves Adler sok szempontból egyedülálló pályája és recepciója a Pécsi Műhellyel szorosan korrelál, hiszen őt is ma már az egyik legfontosabb német galéria képviseli, ahogyan a Pécsi Műhely alkotóinak életművét is az egyik legmértékesebb magyar galéria, az acb Galéria gondozza. A galériák kutatómunkája és támogatása nélkül aligha tematizálhatnánk őket így, és aligha készített volna Hans-Ulrich Obrist visszaemlékező interjút Adler egyik legutóbbi katalógusához. De vannak más párhuzamok is, mert ahogyan a Pécsi Műhely tagjai, úgy Adler sem egy kulturális értelemben vett centrum szülőtte. Fontos továbbá, hogy a Bauhaus késői hagyományai, mind Adler, mind a Pécsi Műhely számára irányadóak. Adler, akinek esetében nem elhanyagolható tény, hogy textil-tanultságú művész, az 1980-as évekig hivatalosan főként épületdíszítéssel foglalkozott. Életművét a Kassák Múzeum képzőművészeti szemszögből mutatja be, míg a Kiscelli Múzeum inkább építészeti vetületeire koncentrálna és tágabb kontextust igyekszik köré felvázolni. Adler magyar bemutatkozásának külön

apropója az is, hogy az 1970-es, 80-as évektől kezdve több magyar művész is kapcsolatban állt: Fajó Jánossal, Nádler Istvánnal, Maurer Dórával, Hencze Tamással és Bak Imrével még közös kiállításai is voltak.

Adler sok évtizedes művészetéből kapunk áttekintést Sasvári Edit és Juhász Anna kurátorok válogatásában a Kassák Múzeum kiállításán, amely rendkívül meggyőző korai, 1959 és 1979 közé datált kollázsokkal és papíralapú művekkel indul, amelyeknek nemcsak patinájuk kölcsönöz rangot, hanem karakteres körvonalai és nyers anyagiságuk is. A kiállítás tanúsága szerint kisebb méretű, fekete-fehér, grafikaibb ihletettségű munkái az 1980-as évek végére sem veszítettek érdekességükből, az 1990-es évek pedig pasztellesebb színhasználattal kísértik meg az egyre inkább líra felé hajló absztrakt mestert.

Adler budapesti bemutatkozásán számos építészeti tervrajza is megtekinthető, és az is egyértelművé válik, hogy a művész betonból készített, széles körben alkalmazott építészeti formaelemei is képzőművészeti kísérletei gondolatosságából inspirálódnak (és viszont). Adler 1968-tól Friedrich Krachtal közösen dolgozta ki betonformakészletét, amelyet aztán iparilag állítottak elő és alkalmaztak épületeken NDK-szerte, és ami lényegét tekintve egy ritmusokon és elmozdulásokon alapuló nyelv. Legimpozánsabb példái Drezdában találhatóak, talán ezek közül is kiemelkedik az 1970-es Pullman Hotel Néva. A Kiscelli Múzeum kiállítása tehát Adler építészeti vetületű munkássága mellett kitér a korabeli magyar épületdekorációs példákra is és felvonultat számos, a Pécsi Műhely kapcsán is kulcsfontosságú Lantos Ferenc-művet, Fajó János-alkotásokat, Maurer Dóra-sorozat mellett, amelyek mind a szerialitás különféle értelmezéseiben alapulnak. Már a Kassák Múzeum kiállítása is foglalkozik persze azokkal a kezdeményezésekkel, mint például a Pesti Műhellyel, amely

szintén Adler pályájával mutat párhuzamokat. Az 1971-ben alakult alkotóközösségnek különböző időtartamokig Bak Imre, Fajó János, Hencze Tamás, Mengyán András, Keserü Ilona és Nádler István voltak tagjai. Nem volt olyan szoros és markáns szellemi alkotóközösség, mint a Pécsi, de tagjai sok közös mappát hoztak létre és szitaműhelyt is működtettek egy, önkéntes munkával felújított Benczúr utcai fászpincében. A Pesti Műhely tevékenysége igazán azonban később, a Józsefvárosi Galéria modellértékű programjával ért révbbe a nagyobb nyilvánosság elérése szempontjából.

Az újrafelfedezések metodológiáján alapuló három kiállítás rávilágított arra a kissé homályba vesztett tényre, hogy a kortárs képzőművészet időről időre megpróbálja megvetni a lábát a társadalomban nemcsak önállóan, saját joggal, hanem egyfajta vizuális kultúraként, iparművészet vagy építészet formájában is. Sőt az 1970-es évektől kezdve változó intenzitással ugyan, de próbál a szűken értelmezett kortárs képzőművészet technikai, fogalmi és társadalmi kontextusából kilépni, főként az absztrakció vizualitásában gyökerező univerzális és fogalom nélküli nyelvvel, ami a mai napig sem tekinthető véglegesen befejezett programnak. A három kiállítás vívmánya talán mégis leginkább az, hogy az utóbbi években kevésbé látható életművek kerültek most végre méltó módon tematizálásra, és ezzel együtt talán méltóbb helyre is a magyar kortárs képzőművészeti kánonban.

Különutak. Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció, Kassák Múzeum, Kiscelli Múzeum, 2017. szeptember 17-ig.

Egész nyáron nyitva tartott New Yorkban a magyar neoavangárd műveiből válogató, a hatvanas-hetvenes évek nem hivatalos művészetét bemutató kiállítás. Arra voltunk kíváncsiak, mit jelent mindez egy amerikainak. És mondjuk nem az átlagnak, hanem egy művészeti szakembernek, aki teoretikus, publicista és tanár is.

Joseph R. Wolin

AVAGY RÁJÖTTEM, HOGY NEM KELL FÉLNI A MAGYAR MŰVÉSZETTŐL, MEG IS LEHET SZERETNI



Szentjóby Tamás: *Sit Out/Be Forbidden*, 1972, 3 ezüst zselatin nagyítás géppapíron, 2 darab egyenként 29,5 × 21 cm, 1 darab 9,5 × 6,5 cm
Szentjóby Tamás a *Sit Out / Légy tilos!* akciót (ami azt bizonyította volna, hogy az utcán ülni egy széken, leszíjazott szájjal: tilos) 20 perces időkeretbe tervezte, a rendőrség azonban a 21. percben szállt ki, amikor ő már nem volt a helyszínen. Szerinte így a művet „vázlat”-nak tekinthető, vagy torzónak, még inkább befejezetlennek.

© A művész, Elizabeth Dee New York és az acb Galéria Budapest jövöltából. Fotó: Czene Gábor

A cím utalás Stanley Kubrick szatirikus filmjére, a *Dr. Strangelove; How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni*), ami két évvel a kubai rakétaválság után készült. A történet a hidegháború idején játszódik, amikor az Egyesült Államok és a Szovjetunió atomfegyverei egymásra irányultak, és bármelyik pillanatban kitöréssel fenyegetett az atomháború.



Enteriőr a *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* kiállításon a New York-i Elizabeth Dee galériában

© Az Elizabeth Dee New York és az acb Galéria Budapest jövőtől

Mint a legtöbb amerikaiak, beleértve szakértő kollégáimat is a kortárs művészeti életből, sokáig nekem is csak homályos elképzelésem volt arról, mi is történt a hidegháború alatt a vasfüggöny másik oldalán. A New York-i Elizabeth Dee galéria két szintjét megtöltő *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* (Mások szemével: Magyar művészek a hatvanas és hetvenes években) ambiciózus, átfogó kiállításként komoly előrelépést jelentett e téren. Először adott áttekintést az Egyesült Államokban a címbeli évtizedek magyar művészetéről, bemutatva az alkotók többségét. Néhányukat már volt alkalmunk megismerni – Erdély Miklóst, Hajas Tibort, Maurer Dórárt, Pauer Gyulát, Szentjóbó Tamást vagy Tót Endrét –, de eddig vagy a nemzetközi konceptualizmus, vagy a kelet-európai művészet tömörszerű kontextusában, nem pedig saját honfitársaik társaságában. Így most ez a kiállítás mérföldkő volt a tekintetben, hogy az amerikai közönség ráérezhessen a specifikus magyar karakterre a már említett, illetve az itt újonnan bemutatott művészek munkásságában.

Az egymással átfedésben működő klikkekbe tömörült alkotók absztrakt festményei, szobrai, konceptualista alkotásai, dokumentáció formájában megjelenő performanszai és efemer happeningjei, video- és hangművei, mail art akciói, grafikai és konkrét költészeti munkái által kirajzolódott a nemcsak hogy nem hivatalos, de inkább ellenzéki „neoavantgárd” mozgalom képe, amely épp eléggé volt szektaszzerű és ironikus ahhoz, hogy a relatíve engedékeny rezsim

ne érezze túl fenyegetőnek. A kurátor, Szántó András – aki bár elismert művészettörténész, kritikus és művészeti, illetve kulturális tanácsadó, és aki érdekes módon sosem rendezett korábban kiállítást – kiváltságos pozíciót foglalt el e mozgalmat illetően; annak környezetében nőtt fel, majd fiatal korában fordítóként dolgozott a szószólvó Beke László mellett. (Zárójeles megjegyzés: engem is különleges szálak kötnek a *With the Eyes of Others* kiállításhoz, ugyanis az utolsó pillanatban felkérést kaptam, hogy vegyek részt az anyag installálásában. Ennek köszönhetően több időt tölthettem személyesebben és szorosabban kötődve e műalkotások és kordokumentumok társaságában, mint feltételezem, bármely más New York-i kritikus, és ez kétségkívül új színekkel gazdagította a gondolkodásomat róluk.)

Szántó bölcs módon az amerikai közönség számára legérthetőbb művekkel, absztrakt festményekkel és szobrokkal indította a tárlatot; ezeket a hétköznapi, az alkotások kulturális és politikai hátteréről kevés információval bíró látogató is rögtön vonzónak találhatta. Ugyanakkor a bejárattal szemközti, legelső műalkotás esetében mégis nagy hangsúlyt kapott, hogy az: magyar. Bak Imre 1976-os *NAP-BIKA-ARC* című, három méter széles, két vászomból álló festménye egyszerre működik hard-edge műként és népművészeti formavilág-idézetként. A színek már-már op-artos intenzitása, illetve a körök, félkörök, sávok és háromszögek szigorú geometriája megszédíti a nézőt, aki hol absztrakt naplementeként, hol szarvasmarhafejként

értelmezi a motívumot. Bak egyszerre él a pop érthetőségével, a retina megtévesztésével és egyfajta formai tisztasággal, amely noha visszanyúlik egészen a modernitás absztrakt hagyományáig, kifinomultsága ellenére gyermeki ártatlansággal bír. Nehéz lenne ismertetőjegyeiben hasonló nyugati párhuzamot mondani a korszakból; mesekönyvszerű bájával a festmény a kiállítás látványos, egyben megtévesztő nyitányát jelentette.

A tárlat első részének további festményei már ismerősebb alkotói szemlélet eredményei voltak, habár az elkerülhetetlen és ösztönös hasonlítgatás az amerikai és nyugat-európai ellentétekhez kicsit el is lehetetlenítette, hogy az egyedi, magyar jelentéseket fedezzük fel a munkákban. Bak 1967-es festményén, a *Lila-zöldkéken* egy kék háttér előtt kígyózó, olíva-zölddel keretezett lila forma látható (vagy épp az ellenkezője, ugyanis, hasonlóan a kor megannyi festményéhez, nem egyértelmű a háttér és téma megkülönböztetése); a kép ránézésre két 60-as évekbeli amerikai festő, Paul Feeley és Nicholas Krushenick szerelemgyermeke. Nádler István festményeinek hasonlóan funky hangulata van, a pop- és az op-art, a minimalizmus és a festészet utáni absztrakció elemeit vegyítik. 1968-as, cím nélküli vásznának sokszínű ívei és mintái mintha Frank Stella *Protractor*-sorozatát idéznék vagy épp az NBC csatorna korabeli logóját. A nők jelenléte (bár abban az időszakban a művészeti világban mindenhol alulreprezentáltak voltak) Szántó kiállításán a kisszámú mű ellenére is hangsúlyosnak bizonyultak.



Enteriőr a *With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* kiállításon a New York-i Elizabeth Dee galériában Ilona Keserü Ilona: *Falikárpit sírkőformákkal* (1969), Nádler István: *Cím nélkül* (1968) és Bak Imre: *NAP-BIKA-ARC* (1976) művével

© Az Elizabeth Dee New York és az acb Galéria Budapest jövőtől

Ilona Keserü Ilona *Falikárpit sírkőformákkal* (*faliszönyeg*) című 1969-es műve egy majdnem négyméteres textilapplikáció, amelyet finom rácsszerkezetbe zárt, hullámos sorminta díszít. Hatásosan vegyíti az absztrakciót, a magyar népművészet iránti érdeklődést és a textilművészetet – utóbbit a mű készültkor a „nőművészet”, a feminista revízió indikátorának tartották. Maurer Dóra többrészes festménye, a *4-ből 5 I-II.* talán a kiállítás legszigorúbb minimalista darabja volt. Vonalai letisztultak, a mű középpontjában a rácsszerkezet, a négyzetes forma áll; a tizenöt darab, fokozatosan csökkenő méretű panelből álló szekvencia mintha hasonló vizsgálódás eredménye lenne, mint Donald Judd vagy Sol Lewitt munkái, amelyekre ugyancsak jellemző a szerialitás, az ismétlés (kis módosításokkal), illetve a meghatározott paramétereken belüli lehetőségek szisztematikus kimerítése. Maurer alkotása tulajdonképpen a művészi gondolat megteste-sülése vagy relikviája; bár emlékeztet a művészetet egykor meghatározó, szinte már nem is érzékelhető aggályokra, egészen szenzációs élmény így szembesülni gondolati tisztaságával. A kiállításához csinos katalógus is készült, benne további műalkotásokkal kiegészülve ismétlődik a kurátori gondolat, vagyis ahogy Szántó tolmácsolja: a művészek az alkotások létrehozásával

hallgatólagosan szembehelyezkedtek az állam által szentesített szocialista realizmussal; sőt azzal, hogy az amerikai és a nyugat-európai magazinokat és galériákat akkor megtöltő absztrakt művészethez fordultak, munkásságuk (diszkrétén) felforgató erejűvé vált. A kurátor kiemelte továbbá, hogy a magyar alkotók a műkereskedelem teljes hiánya mellett dolgoztak, sőt reményük sem volt egy majdani lehetséges művészeti piacra. Elgondolkodtató, micsoda eltökéltség kellett ahhoz, hogy megcsinálják ezeket a sokfázisú munkákat, vagy ahhoz, hogy utána akár negyven évig is tárolják őket. A képek kifogástalan állapota arról tanúskodott, hogy az utókor lebeghetett a szemük előtt.

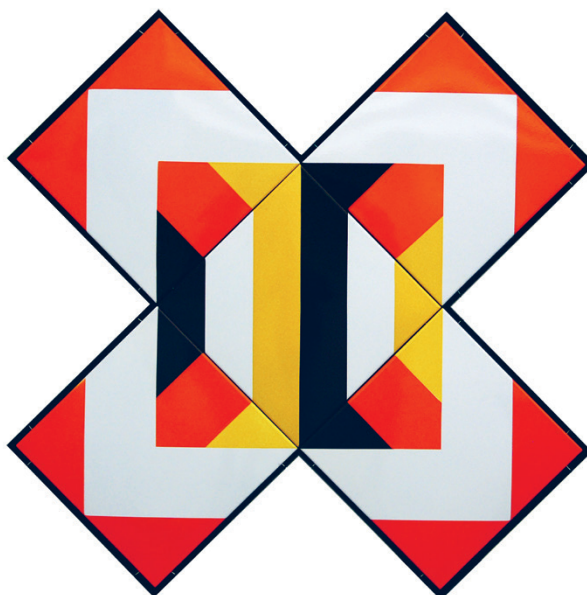
Az első szekcióban láttuk még azt a négy munkát, amit a Pécsi Műhelyhez tartozó alkotók a bonyhádi zománccgyárban készítettek. Halász Károly 1969-es alkotása, a *Sugaras zománc I-IV.* az op-artból merítette dinamikus kompozícióját, talán leginkább az ugyancsak pécsi származású Victor Vasarelytól, míg Kismányoki Károly 1971-es *Relationje* inkább a konstruktívizmushoz fordult. Pinczehelyi Sándor 1972-es *Imaginationje*, illetve egy másik, cím nélküli munkája ugyanabból az évből egyszerre tűnhet korabeli céges arculatnak és magasművészeti terméknek. Ezek a zománcképek nyilvánvaló

hommage-ai egy másik nagy magyar előképnek, Moholy-Nagynak, illetve az ő telefonképeinek; ugyanakkor a fémlapokra égetett szimmetrikus minták engem a század derekának terasz-bútoraira és dohányzóasztalaira emlékeztettek. Ez az antikpiac-érzet rávilágított a kiállítás pár másik absztrakt munkáját is érintő problémára: kapcsolódásuk a nyugati mintákhoz azzal fenyegetett, hogy a nemzetközi porondról nézve a futottak még kategóriába szorulnak. Az első emeleten az absztrakt munkák mellett találtunk konceptműveket és performanszokat is, amelyek esetében szintén érzékelhető az alkotók direkt idézetekkel operáló Nyugat-éhsége. A korszakban rendkívül sokszínű művészeti praxist folytató Halász, miután értesült Robert Smithson haláláról 1973-ban, a Duna-parti iszapba ásott be egy óriási spirált, amit felgyűjtött, miközben mindezt fotón dokumentálta. A négy fekete lemezre kasírozott, harminckét fekete-fehér printből álló *Robert Smithsonért* megrázó emléket állít nemcsak az amerikai land art művésznek, de Halász abbéli vágyának is, hogy hazája határain kívüli művészeti világokkal teremtsen kapcsolatot. Még ennél is megindítóbb az a kilenc fotó, amely Halász 1974-ben szervezett akcióját dokumentálja. Leírás híján nem tudhatjuk, pontosan mi is történt az egynapos *Performansz* című esemény

során; a fotókon természetes környezetben látható egy csoportosulás, amint egyfajta happeninget figyelnek. A képek *punctum*ja ugyanakkor az útjelzőszerűen felstócolt kartondobozok látványa. A dobozokat közismert amerikai és német művészeti intézmények (Leo Castelli, Margo Leavin, Galerie Müller) esetlen címkéi tarkítják, mintha ezektől a külföldi intézményektől érkezett volna csomag Magyarországra – így jelenítve meg a külföldi fejleményeket követő magyarországi művészek (mostanáig) beteljesületlen vágyát, hogy a külföld is figyeljen oda rájuk.

A kiállítás az emeleten más jelleget öltött. Az alsó szint színes és méretes festményeit fekete-fehér fotók váltották fel, valamint papírmunkák, néhány kisebb szobor, illetve monitorokon futó videók. Az itt látható performanszok dokumentációit még nehezebb volt kontextusba helyezni, legyen szó a fotókból kiolvasható információról vagy a kísérőszövegekről. Erdély, Hajas, Szijártó Kálmán és Vető János performanszainak képei hatásosak – jelentésükről vagy akár a témájukról alig tudtunk meg valamit. Szentjóbó jobban érvényesült, a *Be Forbidden (Sit Out/ Légy tilos!)* című, 1972-es akcióját bemu-

tató három képen tetten érhető a jelenet kockázatvállalása: Budapesten kiülni az utcára egy székkal ugyanis az volt egy olyan korban, amikor a paranoiás hatalom alkalmanként börtönbüntetéssel sújtott hasonló ártalmatlan akciókat. Az alkotói műfajokat csak porózus határok választották el. Míg a konceptuálisnak tekinthető művek egy része magától értetődőnek tűnt (így Perneczky Géza alkotásai, például 1971-es *Concept like Commentary*ja, amely során pingponglabdákat, gombát és egy pitypangot látott el az „art” címkével), több művész a fotográfia, a performansz és némi ravaszság alkalmazá-



Pinczehelyi Sándor: *Imagination*, 1972, zománcozott acéllemez, 131 x 131 cm

© A művész, Elizabeth Dee New York és az acb Galéria Budapest jóvoltából



Halász Károly: *Privát adás I-IV*. (részlet), 1974–75, 4 ezüst zselatin nagyítás, egyenként 18 x 24 cm

© A művész, Elizabeth Dee New York és az acb Galéria Budapest jóvoltából



Szombathy Bálint: *Lenin Budapesten (9)*, 1972/2016, 13 ezüst zselatin nagyítás, egyenként 55 x 43 cm
© A művész, Elizabeth Dee New York és az acb Galéria Budapest jóvoltából



Ladik Katalin: *Poemim (részletek)*, 1980, Videó: Bogdanka Poznanović (videó DVD-n, 14 p.)

© A művész, Elizabeth Dee New York és az acb Galéria Budapest jövöltából

sával fogalmazott meg máig releváns és hatékony állításokat. Maurer saját testével mér le egy hosszú papírtekercset 1976-os *Arányok* című videóján; a faarcú jelenet szándékosan vagy sem, inkább komikus. Halász Károly 1974 és 1975 között hozta létre *Privát adás* című sorozatát: meztelenül, egy kartondobozból kivágott tévébe bújva fotózta önmagát. A gesztusból persze kiolvasható a tévéadás állami irányítására vagy épp a szexualitás, sőt a homoszexualitás kulturális elnyomására, esetleg a köztéri önkifejezés korlátaira vonatkozó kritika, de engem a korszak hasonlóképp mackós hippijeire is emlékeztetett, akik a legkülönfélébb célokra használták fel bozontos testüket. Alan Sonfist, az amerikai land art művész 1969-es *Myself Becoming One with the Tree* című sorozata például az ökológiai konceptualizmus úttörő munkája: ő meztelenül ölegetett változó méretű fákat.

Ladik Katalin *Poemim*-jében (1978/2016) Halászéhoz hasonló stílusban jeleníti meg magát: egy üres képkeretet tart az arca elé, miközben különféle mulatságos grimaszokat vág. Magát a reprezentációt vizsgálja, a képi megjelenés egyénekre, különösképp nőkre kifejtett torzító hatását; műve vonatkozik a tévére és a korai videoművészetre is. Sőt, a közelben bemutatott 1980-as *Poemim* című videóján a grimaszok már-már felkavaróvá válnak, és olyan, rajzfilmszerű torokhangokkal egészülnek ki, amelyeket valahova Yoko Ono avantgardizmusa és

a glosszológia (*beszéd idegen nyelveken, különös tekintettel az Apostolok cselekedeteiben előforduló csodára, mely szerint az apostolok pünkösd napján egyszer csak idegen nyelveken kezdtek beszélni – a szerk.*) közé lehetne elhelyezni. Halász mellett Ladik is fáradhatatlan polihisztorként emelkedett ki a kiállításból, performatív fotósorozatokkal, videókkal, hangfelvételekkel, illetve kottarajzokkal és -printekkel.

A *With the Eyes of Others*-ből az amerikai közönség számára az a művészet lehet a legemlékezetesebb, amely nem jöhetett volna létre Nyugaton; azok a munkák, amelyek Magyarország és a szovjet blokk helyzetét tárgyalják. Amelyekben a kommunizmus, a kelet-európai politikai helyzet szimbólumai és lenyomatai jelennek meg számtalan formában. Szentjóbó *Csehszlovák rádiója* (1969/2015) egy kénnel körberagasztott szikár téglá: néma tompaságot jelenít meg akkor, amikor Magyarország részt vesz Csehszlovákia megszállásában. Tót 1971 és 1976 között készült, ironikus humorral fűszerezett *Nagyon különleges örömök – Örülök, ha melletted állhatok* című fotóján a művész egy Lenin-emlékmű mellett álldogál.

Szombathy Bálint *Lenin Budapesten* (1972/2016) című sorozata tizenhárom fotóból áll, rajtuk a művész (egy kócos hajú, túlon túl rövid nadrágú, fiatal hippy) a május elsejei felvonulást követően sétál fel-alá a városban, kezében egy Lenint ábrázoló transzparenszel. Csak találgathatunk,

mit gondoltak a járókelők, hát még a hatóságok. A kommunizmus melletti vagy elleni állásfoglalásként értelmezték? Államellenes vagy állampárti gesztusként? Mit jelenthetett az 1970-es évek Budapestjén a forradalmi vezér? Esetleg tudatos megtévesztő akciót láttak benne, amely épp elég zavarkeltó és nyugtalanító ahhoz, hogy ellenérzést váltson ki, de ahhoz viszont nem elég egyértelmű, hogy közbelépésre sarkalljon? Utóbbi tűnik a legvalószínűbb forgatókönyvnek, amely számunkra, több évtized távolságból, egyben a legvonzóbb eshetőség is. Ma, amikor egyre több országot irányít aggasztóan tekintélyelvűségbe hajló kormány, Szombathy stratégiáját érdemes lehet az emlékezetünkbe vésnünk. A kiállítás legalábbis ezt sugallta.

A szöveget fordította: Zsámboki Miklós

Joseph R. Wolin kurátor és művészeti kritikus. Bostonban a Parsons The New School for Design, illetve a Szépművészeti Múzeum doktori iskoláin tanít. A *Time Out New York* művészeti szakírója, rendszeres szerzője Kanada legfontosabb művészeti lapjának, a *Canadian Art*-nak. Kiállításokat a Los Angeles-i Kortárművészeti Múzeumban, a New York-i The Drawing Centerben, az Aldrich Kortárművészeti Múzeumban Connecticutban és Koreában, a Seoul Museum of Artban rendezett.

94. számunkban olvashatták Esterházy Marcell-lel közösen készített videointerjúnk szerkesztett, rövidített változatának első részét. Most itt a folytatás, amiben igyekeztünk kiemelni nemcsak a korszak művészeti élete szempontjából fontos adalékokat, hanem azt is, hogyan alakult ki a módszer, amivel Maurer Dóra dolgozik. (Az Online-on persze mindez arccal-hanggal is elérhető.)

Topor Tünde

SEMMIFÉLE KÖTELEZETTSÉGET NEM ÉREZTEM, CSAK A SZABADSÁGOT, A JÁTÉKOT... Maurer Dóra-interjú, 2. rész



Maurer Dóra, 1968

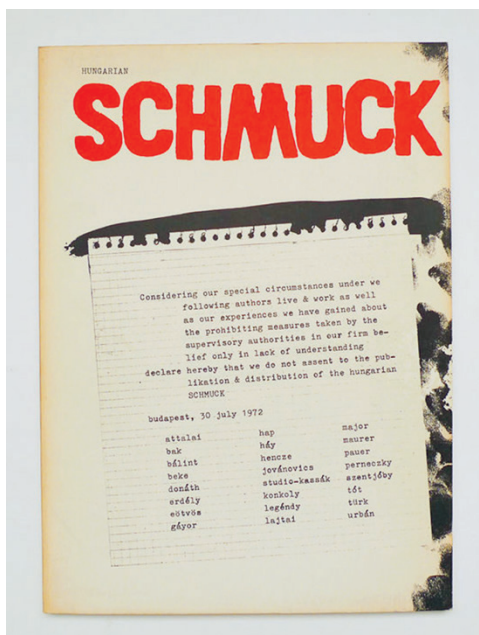
© Maurer Dóra Fotó: Gáyor Tibor

Szervezés

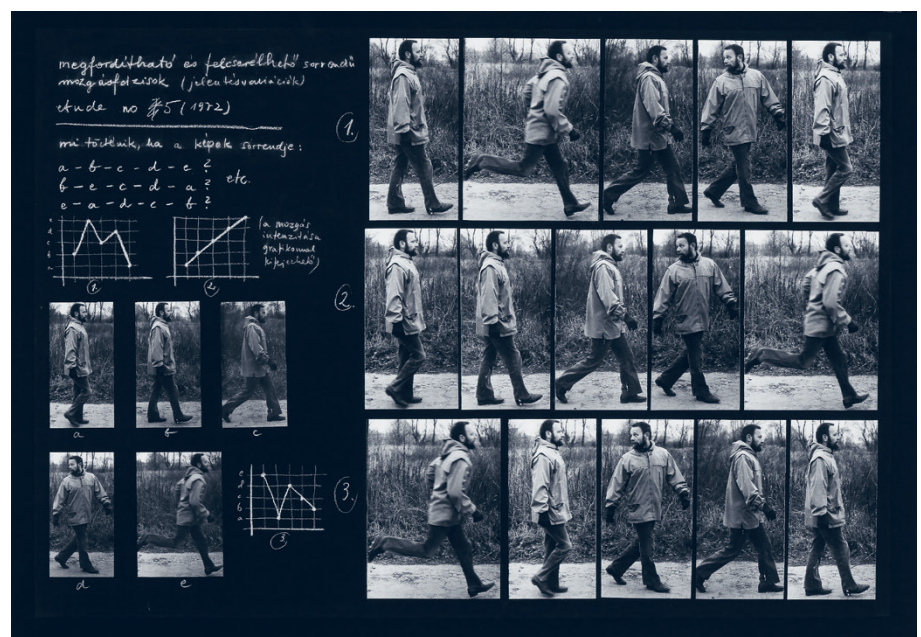
Akkor ismerkedtem össze Tiborral (*Gáyor Tibor. Az előző rész ezzel ért véget – a szerk.*). Először csak együtt akartunk élni Bécsben, de kiderült, hogy azt csak úgy lehet megoldani, ha házasságot kötünk, az viszont csak úgy ment, hogy hazajött az ember, és itt egy évet várt, amíg a hivatal előállította az új okmányokat. Mi másképp csináltuk, Bécsben maradtam és egy-két hónap után új magyar útlevelet kaptam... Bécsnek egyébként az lett a hatása, hogy amikor visszajöttem, Tibor frissessége és érdeklődése húzott engem maga után. Mert amíg itthon voltam, nem hittem abban, hogy valami pozitívan változzon, távol tartottam magam mindentől és csak a Majorral barátkoztam. Például nem mentem el a Batu kán vacsorára sem, pedig kaptam meghívót, de úgy gondoltam, nem lesz ott semmi. Akkor végre elkezdtem körülnézni, és rájöttem, mennyi minden van, ami érdekes, és ezekkel foglalkoznom kell. Na, és a bécsi világ zárt volt, engem be nem fogadó. Abban a pillanatban, amikor az ember már nem vendég és idegen, hanem valamennyire oda is tartozik, akkor mindjárt becsukódnak. Volt egy galéria, amelyik foglalkozott velem, ki is állítottam ott, de ez a közeg kisebbrendűségi érzéseket keltett bennem, és ez egyáltalán nem volt hasznos. Igazából a bécsiekkel akkor kerültem jó viszonyba, amikor később Balázs Béla stúdiós-ként részt vettem egy osztrák filmfesztiválon,

ahol bemutattam valamelyik munkámat. Ott utána odajött hozzám valaki az egyik osztrák csoportból és kérdezte, hogy én én vagyok-e és nem akarok-e velük tartani, ez Marc Adrian (*1930–2008 osztrák képzőművész, filmes – a szerk.*) társasága volt. Igazából ettől kezdve lett sokkal barátságosabb körülöttem a bécsi világ. Aztán egy másik eseményen történt '75-ben, Bécsben, amin Peter Weibel-videókat mutatott be, hogy ott álldogált a készülékek előtt és próbált kapcsolatot teremteni az emberekkel. Odamentem hozzá és megkérdeztem: ugye ön Herr Weibel? Egyből meg is hívtam Pestre. Ez azért volt érdekes, mert itthon addigra már részt vettem az egyébként éppen kihűlőben lévő avantgárd mozgalomban. Mint Erdély, Beke és még páran, én is fenntartottam magamban ezt az általános értelemben vett avantgárd mentalitást. Weibelt eredetileg a Ganz-MÁVAG-ba hívtam, hogy tartson videobemutatót, az ottani második évünkben, de annak pont vége lett, kitiltottak minket a házból, így aztán a Nap utcában, a Józsefvárosi Galériában volt az első magyar videofesztivál, amit Peter Weibel úgy tartott meg, hogy magával hozott egy körülbelül 40 cm átlójú kis képernyős tévét és rengeteg kazettát, úgyhogy nagy anyagot mutatott be és magyarázott is hozzá. Ezt legalább 150-en nézték. Az Osztrák Kultúrintézetben volt egy nagy előadóterem, ott Weibel VALIE EXPORT-filmet vetített és előadást is tartott a húszas évek közép-európai avantgárdjáról. De aztán már

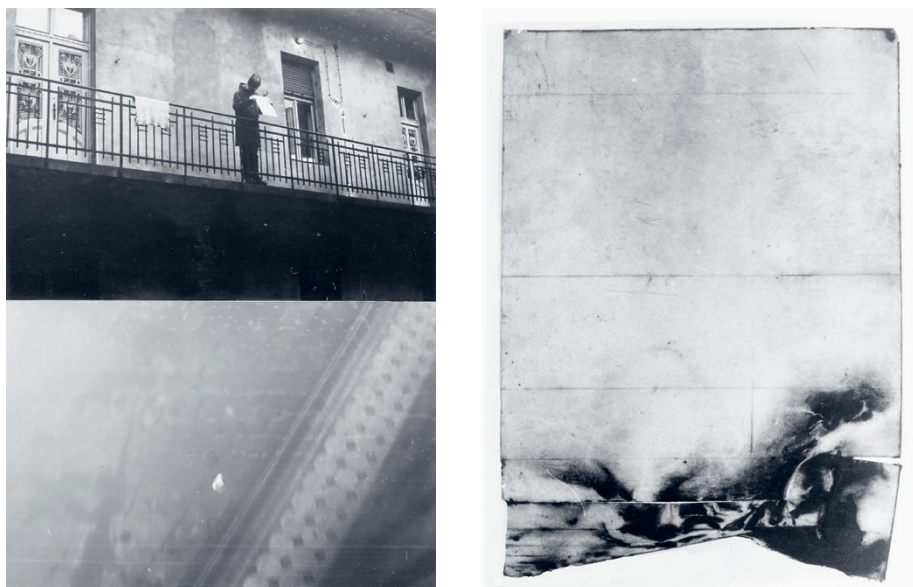
fárasztónak érezte, hogy mindig őt hívom és más ajánlott maga helyett. Kezdtett mozgás lenni, a Budapest Galériában is volt osztrák filmvetítés, meg többnapos angol kísérleti filmvetítést szerveztem a Nemzeti Galériában. Nagyon fontos dolog lett számomra, hogy hazahozzam ezeket az anyagokat, és ha megkérdezem, egyáltalán miért foglalkoztam ezzel, akkor a praktikus válasz az, hogy valamikor '73-ban rájöttem, hogy nem kellek senkinek, se kint, se itt, de nincs is számomra érdekes esemény, amiből azt a következtetést vontam le, hogy nekem kell megszerveznem azt, ami érdekel. Az előbb, amikor kamerán kívül beszélgettünk, mondtad, hogy én mindig megépítettem a magam környezetét, közegét. Hát emiatt. Szóval elkezdtem szervezni dolgokat például Beke segítségével. Az első ilyen szervezés egy balatonboglári kiállítás volt, *Szövegek/Texts*, vizuális költészet és koncept elegye, mondjuk ezt pont Tóth Gáborral szerveztük; nemzetközi kiállítás volt, amelyre Klaus Groh is küldött anyagokat, ő szerkesztette az *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyvet akkoriban. Nemcsak a saját munkáját küldte, hanem másokét is. Tóth Gábor már neves személyiség, de akkor még kicsi fiú volt, viszont érdeklődött például Tamkó Sirtó dimenzionizmusa iránt, amiről még nem hallottam, meg Kassák iránt. Voltak további terveink, elő akartuk adni Kurt Schwitters *Őszsonátáját* saját változatban. Részt vettem például a Hap Béla által szervezett *Szétfolyóirat*



A Hungarian Schmuck fedőlapja, 1972 (Din A4)



Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok, etűd no 5, 1972, fotók falapon, fehér ceruza, 100 x 100 cm, performer Gáyor Tibor



Nagyon magasról leejtett lemez és nyomata, 1970, mélynyomás, 70 x 50 cm papíron

© Maurer Dóra Fotó: Halas István Reprófoto: Sulyok Miklós

készítésében, egy számot én szerkesztettem. (Egyébként elveszett mind a hét másolat.) Volt benne bécsi akcionizmus, konkrét költészet, eat art, saját tervek. Témánként különböző színű átütő papírokra gépeltem, világoszöldre, rózsaszínre és fehérre. Ez mind nincs már meg. Egyet odaadtam Vekerdy Tamásnak, ő továbbadta Gábor Miklósnak, Gábor Miklós meg lenyelte. Pedig az lett volna a feladat, hogy másoljanak le belőle egy részt és tegyenek hozzá kétharmadnyi újat. De ez nem történt meg, lassan le is konyult az egész. Egyik dolog hozta a másikat. Amikor a DuMont kiadónál megjelent az *Aktuelle Kunst in Osteuropa* antológia '72-ben, Tiborral épp Kölnben voltunk, megörültünk, hogy kapunk szerzői példányt, és elmentünk a könyvért a stúdióba. Ott mondták, hogy keressük fel Klaus Groh-t, aki jó messze lakott Kölnből, Oldenburgban. Egyébként is rengeteget utaztunk, felszaladtunk Oldenburgba. Klaus Groh-nál megismerkedtünk egy David Mayor nevű londoni fiatalemberrel, aki a fluxus west egyik szervezője volt. A fluxus west picit más volt, mint az eredeti fluxus, és hogy is mondjam, inkább amatőr és kevésbé neves emberek vettek részt benne. Egy másik központi figura Ken Friedman volt, kaliforniai fiatalember, aki eljött Pestre és kiállított a Fiala Művészek Klubjában. Tót Endre volt a pesti kapcsolata, neki küldött egy láda kiállítandó ruhát, a saját levetett ruházatát, Tót meg szentségelt, hogy neki ezért vámot kell fizetnie. Utrechtben meglátogattuk Gerrit Jan de Rook konceptművészt, aki magyar koncept kiállítást akart rendezni. Ezen elég sokan vettek részt, Szentjóbó, Erdély Miki, még Csáji Attila is. Gerrit Jan később két múzeumi emberrel együtt magyar konst-

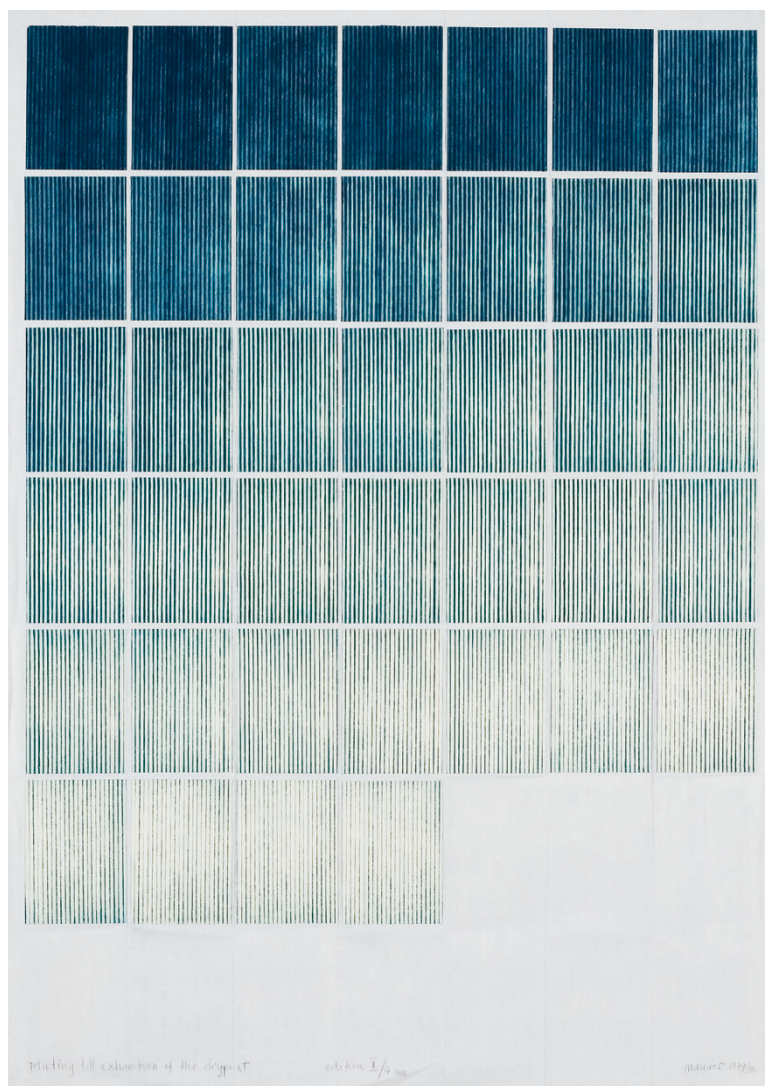
ruktív vándorkiállítást szervezett, amit több holland múzeum mutatott be. Szóval elég sok kiállítás szerveződött külföldön, amit Tiborral együtt közvetítettünk, és volt, amit mi szállítottunk, szóval mozgalmas világ volt. Eközben a magyar avantgárd művészek társasága fennmaradt ugyan, de valahogy elvesztette a reményt és a hitet, szóval ezekkel a kiállítókkal őket is igyekeztünk megmozgatni. Beke mindig partner volt ebben, többször is megkerestem, és abszolút hajlandó volt az együttműködésre, sőt ő volt tulajdonképpen a kútfő, aki mindenkiel kapcsolatban volt. Például David Mayor rávett, hogy állítsak össze egy *Schmuck*-számot, ami csak Beke segítségével ment. Ez egy angol nyelvű kiadványsorozat volt, nemzeti számokkal, volt japán, szlovák, vagyis csehszlovák. A *Hungarian Schmuck*, ahogy Mayor jellemezte, ambiciózus lett. Vicces volt a címlapja, baljós fekete ujjlenyomatok díszítik, és rajta keresztben egy ráragasztott papíron a részt vevő művészek deklarálták, hogy nem tudtak a kiadványról. Ez elővigyázatosságból kellett, merthogy nem lett engedélyezve. Volt például, hogy Tiborral Bécs felé tartottunk, többnyire éjjel utazunk, és a határon minden cuccunkat átnézték, még a pénztárcánkat is. A vámos végül abba kötött bele, hogy ő nem tudja megállapítani, hogy a vázlataink műalkotások-e vagy sem, és műveket nem lehet átvinni papírok nélkül. Mi meg mondtuk, hogy ezek vizuális gondolatok. És azon vitakoztunk az éjszakában, hogy gondolatokat szabad-e átvinni, sőt, hogy szabad-e gondolkodni a határon. Szóval ilyen abszurdítások.

Bekén keresztül ismerkedtünk meg Jiří Valoch-hal és Pospíšilovával, cseh művésszel

és művészettörténésznővel, akik a maguk számára feltérképezték a kelet-európai művészetet (egyszer már ez előtt is meg akartak látogatni minket, csak akkor épp nem voltunk Pesten). Ebből az ismeretségből több közös projekt született, amiket a Charta 77 szakított félbe, de aztán ment tovább, még ma is él a kapcsolat. Tényleg felépítettem magamnak egy közeget, aminek ott voltam a centrumában, és mások kezdték kérdezni tőlem, hogy beveszem-e őket a kiállításokra. Ez egyfajta hatalmat jelentett, amivel én nem éltem vissza, de máig lelkiismeretfurdalást okoz, hogy tulajdonképpen kitalálok valamit, amibe másokat aztán belerángatok. De általában örülnek neki.

Film

Ja, az mindig is volt, még a vad Thomas Mann-olvasások idején is, vagy az ő elbeszélései, vagy saját élmény alapján, hogy mondjuk felkeltette a figyelmemet valaki a házban, ahol laktam, aki mondjuk nagyon emlékeztetett a Friedemann úr, a törpe-szituációra, persze egész más volt, mert családja volt, gyereke. Zenefilmet akartam volna csinálni, amelyben a kamera egészen közélről veszi a hangszeren játszó embereket, a fúvós nyálát, mit tudom én, amikor véletlenül kicsordul, vagy ilyesmi. Olyasmit szerettem volna, amit egy olyan ember, aki kiesik a normál emberi világból, mert valami fogyatékosága van, mondjuk púpos, és állandóan ilyesmikre figyel, hogy ezeken megerősödve saját magát többnek érezze, hogy ó, hát mások is küszködnek testi hibával. Persze ebből akkor nem lett semmi, vágyalom maradt. De '67 táján újra elkezdett foglalkoztatni, hogyan lehetne



Nyomatás kimerülésig, vonaltávolság 5 mm, 1979, hidegtű nyomatok,
100 x 70 cm, vászonra ragasztva

© Maurer Dóra

mégis megvalósítani. Akkor már animációban gondolkodtam, mégpedig rézkarc formák mozgásában. És ez beletartozott az alakulás, a folyamatos átalakulás kérdésébe, és ennek jó megoldása lehetett volna egy nonstop vagy önmagába visszatérő és úgy változó animáció. Ez szinte magától következett abból a rézkarc-sorozatból, amit a külföldi utak kapcsán már említettem. Amikben az elején még hallatlanul erős érzelmi, kulturális töltés volt, kulturális konglomerátumként működtek, amíg volt bennem kíváncsiság. De amikor ez kifűjt, és ott álltam üresen, akkor élmények után keresgéltem. Elsősorban a mozgásra, a látványos mozgásra, a Duna folyására, a körforgásra meg egyszerű tárgyak odébbtolására kezdtem el figyelni; ha odébbtolok egy tárgyat és új helyen van, akkor már akár tovább is tolhatom, szóval végteleníthető a folyamat. És akkor jött az, hogy de hát van egy anyagom, mégpedig a rézkarc, amelyiknek tulajdonképpen nehézkes és lassú a technikája, de ezt föl lehetett fogni úgy is, hogy ezek a rézlemezek szenvedő alanyai bizonyos

mozgásoknak, amik vagy elkezdődnek és valahol nincs tovább, vagy elkezdődnek és sehol se érnek véget. Tehát innen indul az egész, a rézkarctól, a mélynyomatástól, préseléstől, ezektől a nagyon aprólékos tevékenységektől. Közbevetőleg, egyszer elmentem Római fürdőre Peterdiékhez, a fürdő előtt volt egy nagy mező, amin ruganyos ösvények vezettek keresztbe. Nyilván nedves, agyagos volt a talaj. Elkezdett tehát az ösvény maga érdekelni. Az ösvény összefügg az ember nyomhagyásával, tehát akkor a rézkarc a nyomhagyás, az állandó változás lehetősége, átalakulás stb. Különböző események, amelyek nyomot hagynak... Itt már bejött persze a fotózás is. Nekem nem volt fényképezőgépem, Tiborét használtam, attól kezdve szerintem ő nem is jutott hozzá, tehát az egész szépen, magától értetődően kezdődött. Akkoriban írtam a Műhelytitkok sorozat rézkarc-könyvét, Rembrandt *Három keresztje* jó példa volt a tönkrement lemezekre, amikről már túl sok nyomtatás jött le és elvesztették a hangjukat. Ez is egy állapot: amikor teljesen lekopnak, egészen

mást jelentenek. Szóval ez az egész így együtt kezdett el működni, pontosabban mindezekből extraháltam az eltolódás fogalmát. Ami viszont rengetegféle módon lekövethető, akár még a mindennapi életben vagy a politikában is. A leggyönyörűbb példa Lengyelország, mondjuk a legszörnyűbb is, ahogy ide-oda tologatták a határait. Tehát ez mint egy leltár, úgy kezdett el először működni az agyamban még úgy '69–70 táján; hogy miképp lehet összefogni életet és művészetet. Például a zenében is folyamatos eltolódás működik, különböző hangokat teszünk egymás mellé, amelyek majdnem ugyanazok, de mégsem, így diszsonancia és feszültség jön létre, ami engem hallatlanul vonz, mert ez az, ami az életet jelenti, életet és mozgást. De persze egyszerre több témát mozgatok, ezek néha nagyon ellentétesek egymással, és hol az egyiket, hol a másikat csinálom, vagy egyben nyomom őket. És ezt kapcsolatba hozom azzal, ami amúgy marhaság, vagyis hogy én az Ikrek jegyében születtem. Tudom, hogy ez neked érdekes, azért is mondtam. (nevet)



100 egység (egérször helyett), 1971, papirkollázs, tus, diófafapác, fehér ceruza kartonon, 65 x 50 cm

© Maurer Dóra



Mennyiségtábla 4. mágikus négyzet, 1972
fa, olajfesték, 90,5 x 62 cm

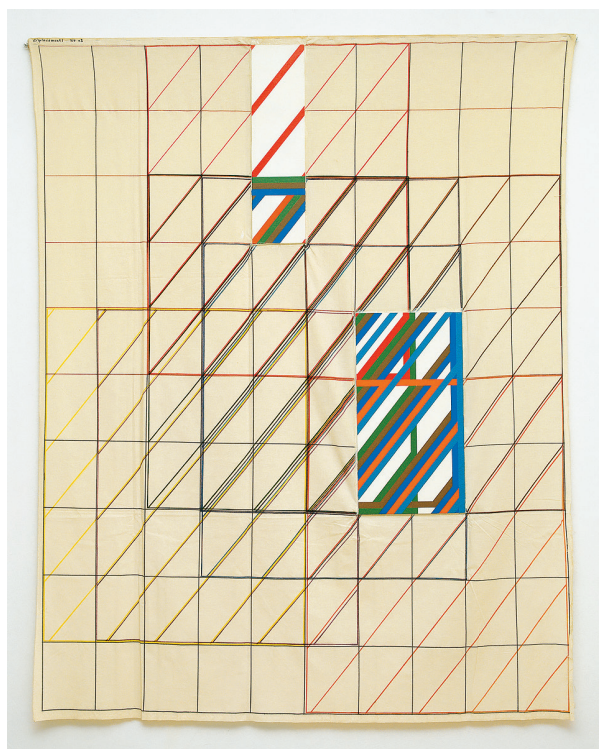
© Maurer Dóra

A saját módszer kialakulása

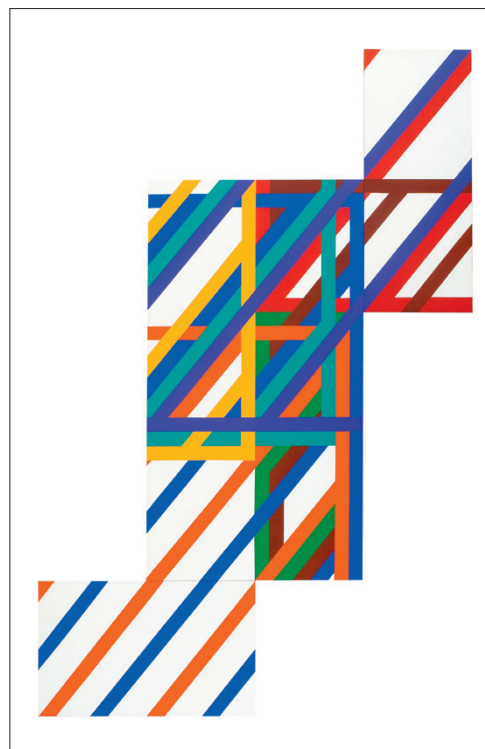
Egy időben, a 70-es évek legelején volt „önkifejezési szándékom” is, de az direktben sose sikerült, tudniillik a kifejezés egészen másképp működik, vagyis az ember megél valamit, és akkor benne van, akár akarja, akár nem. Ennek az állapotnak a zsigeri lenyomata erőteljes lesz, szomorú, vagy gyöngé, vagy vicces, vagy szórakoztató, vagy ilyesmi. Szóval ezeket nem szabad szándékolni, mert abból valami mesterséges história lesz, nem vezet eredményre. Éppen most, reggel olvastam bele a kis vázlatkönyvecskéim egyikébe (ezekbe írogatok mindig olyasmiket, amik stimulálják az embert), ahol Anton Webern, akit nagyon kedvelek, azt mondja, hogy a művészetet védeni, óvni kell a voluntarizmustól, tehát a szándékosságtól, az akarástól. Visszatérve a művekhez: a geometria iránti vonzalmam már '56 előtt is megnyilatkozott, olyan formában, hogy a kezembe került egy akkor friss Kassák-kiadvány, versek voltak benne, amiket én nem olvastam el, mert nem szeretem a verseket, viszont ott voltak a képarchitektúra rajzai, amiken egyik forma mögött ott a másik, és egymást előlzetik. Erre hasonlít az is, amit én csinállok, csak hogy én eltolódás

formájában szisztematizálom, ő pedig ösztönösen tologatta ide-oda ezeket a formákat. Főiskolai elméleti órák közben ezeket a mintákat rajzoltam az asztalokra, de tudtam, hogy ebből sosem lesz művészet, mert nem érek idáig el, lehet, hogy majd 60 éves koromban esetleg, de akkor még nem tartottam itt. Én naturalista vagyok, gondoltam, és akkor ebben igazam is volt. Volt egy sorozatom, amelyen azonos méretű itatóspapír-darabkákat közel álló színekkel, földszínekkel vizeztem be, galacsinba gyűrtem, egymás mellé helyeztem, és mint egy természetrajzi gyűjteményt, sorba raktam. Ez összefüggött a rézkarcolásból azzal a munkával, amelyiknél nyúlászörrel takartam le egy alakzatot, ami nem volt más, mint egy picca. Ezt nem akartam direktben mutatni, inkább le akartam takarni nyúlászörrel. Vácott volt egy gyönyörű szűrőruha, ahol vettem egy csomó nyúlászört és aranyhórcsógyszöröket. Azt gondoltam, milyen jó lenne 100 kisegérszört is birtokolni, de ilyet nem tudtam szerezni, és nem is akartam, mert sajnáltam az egereket. 100 kis galacsin lett, amelyek az egérszöröket dokumentálták, vagyis helyettesítették. Így jött a számolás, hogy vegyünk egy 10x10-es felületet, amelyen elhelyezünk dolgokat, amelyek vagy azonosak,

vagy különbözőek. Ebből lett a mágikus négyzet ötlete is. Amit természetesen magamtól találtam ki, nem a Dürerről, a *Melankólián* lévő híres mágikus alakzatról vettem át, az enyémnek rengeteg alapeleme volt, úgy 500. Ezeket úgy kellett elhelyezni, hogy a végeredmény minden irányban összeadva azonos legyen. Kis ágacsokból állítottam össze, hetekig tologattam. Párhuzamosság, különbözőség, mesterséges és természetes, letakart és felmutatott, ezek a fogalmak, amikkel leírható, de a lényeg, hogy ezek pont nemcsak fogalmak, hanem taktilis ügyek is voltak. Tehát ebből absztrahálódott a mágikus négyzet, rajzoltam 5/4 arányú téglalapokat (hiszen nem szeretem a négyzetet, mert az minden irányban egyforma), ezeket egymás fölött csúsztatgattam, és úgy gondoltam, hogy ez tulajdonképpen nem művészet, ez csak számolás. Jobb volt, mert semmiféle kötelezettséget nem éreztem, csak a szabadságot, a játékot. Így kezdődött tulajdonképpen a nagyon tudatos tologatás, de közben még a rézkarc is működött: a lemezt átlukasztani, előlről, hátulról mutatni, majd visszahajtani stb. Meg lehet juttatni, és megtartani egyetlen nyomatot, ami ebből ered, bár ez még előbb volt. Tulajdonképpen nem is rézlemezeket, maratókat használtam,



Displacements, 18. lépés két véletlen Quasi-képpel, 1976.
vásznon, fa, akril, 200 x 160 cm
© Maurer Dóra



Quasi-kép 2., 1977, pozdorja falemez, akril,
200 x 132 cm
© Maurer Dóra

hanem hidegtűt és alumíniumot, ami nagyon képlékeny, mert puha. Tehát inkább a vázlat felé, struktúrais irányba haladt ez az egész folyamat. Ezekből a nem művészetnek induló rajzokból úgy alakult ki a festészet, ami ezek késői derivátuma, hogy egyszerűen színes vonalakkal különböztettem meg egymástól az egyes elemeket, a vonalakat megvastagítottam, átlósan behúzgáltam, hogy a felületen jelezzem, mi hol van, és megfigyeltem, hogy ha a lilát használom utoljára, az lecsitítja az egész menetet. '77-ben próbáltam életemben először akrillal festeni, pozdorjalemezeken, amiket véletlenszerűen vágtam ki. Később már csak a határvonalakat vettem figyelembe, az szabta meg a tárgy külső formáját, minden más azon belül helyezkedett el, aztán ebből kialakult egy virtuális térképzés, ahogy régen festették a tárgyakat, hogy egyik tárgy fedi a másikat, és így jön létre a tér képzete. Ugyanígy történt nálam is, hogy noha sík volt, beállt a térélmény, amit valójában nem lehetett kiiktatni. Aztán olvastam egy ismeretterjesztő könyvet, ami a pszichedelikus festészetéről szólt, voltak benne ábrák is, egy zsebkönyv. Egész lakásrészeket festettek be ilyen uszadék ornamentikával, amely lehet, hogy pszichedelikus állapotok kivetülése, felidézése,

és akkor jött az, hogy tulajdonképpen az egész szobámat kifesthetném egy ábrával. Dieter Bognernek volt egy kiállítás ötlete, a nagy méretű művek. Én egy terem egész sarkát kibéleltem 150x130 centiméteres vásznakkal, és ezt látva mondta, hogy válasszak egy teret, a várban, amit örökölt a papjától Alsó-Ausztriában, közel a cseh határhoz, és ebben a várban van egy olyan szárny, amiben nem történik semmi. Ott felfedeztem magamnak egy 12. századi toronyszobát nagyon vastag, másfél méteres falakkal, ami elég kicsinek tűnt ahhoz, hogy be lehessen festeni. Egy egész hónapig tartott, először három hétig, aztán visszamentem és befejeztem. Közben csináltam fotókat, de rájöttem, hogy a fotózás nagyon kényelmes szakma, viszont nem adja vissza az egészet. Vettem egy szuper nyolcas kamerát, ami mindenfélét tudott, saját magamat is filmeztem, miközben dolgozom, meg a teret, ahogy alakul, egyik szín kerül a másikra. Mert ez egy szabályos játék volt, szabály alapján épült a dolog. És itt történt például az is, hogy teljesen fejből és különböző számolási előtanulmányok nélkül meghatároztam a különböző csíkok vastagságát és azt is, hogy mekkora legyen az a terület, ami ezeknek a terjedelmeknek felel meg. És pontosan kijött.

Ez az ösztönös rátalálás, vagyis ha az ember jól csinálja, akkor be kell hogy jöjjön. Akkor nem lehet az, hogy szabálytalan vagy elcsúszik, vagy mit tudom én. A film megvan máig is, bár közben egy részét kivettem, mert unalmas volt, a zenéjével is probléma volt, mert először egy gregoriánt akartam alátenni, amelyik, hogy is mondjam csak, túlságosan pórere vetköztetett volna, hogy mennyire örülök annak, hogy itt van egy ilyen színes tér, úgyhogy Jeneyt kértem meg, csináljon zenét hozzá, az meg olyan szomorú lett, hogy a szívembe markol, mikor a film elkezdődik.

Szóval a kimozdulás a térbe, a térfestés és főleg a felvétel kapcsán jöttem rá, hogy állandóan változnak, nemcsak a fényviszonyok, tehát a fényesség, hanem maguk a színek is. Ez volt az egyik alaptapasztalat, ami miatt elkezdtem a színekkel élénkebben és céltudatosabban foglalkozni, a másik pedig, hogy az egészet úgy oldottam meg, mintha egy cipősdobozt hajtának ki, hogy az egyes elemeket fölfestem a falakra, ahová tartoznak. De persze úgy is megcsinálhattam volna, hogy bevetitek egy koherens ábrát a térbe, vagyis erős torzulások jöttek volna létre a falakon, ami tulajdonképpen egyfajta anamorfózis lett volna. És itt jött be



Képsor a *Térfestés*, Buchberg projekt című filmből, 1982, S8 kamera Maurer D., 16 mm film, BBS és Exakte Tendenzen Wien/Buchberg Prod.

© Maurer Dóra Fotó: Sulyok Miklós



Hemiszfikus hármassikrek, 1999–2001, installáció falrajzzal, falap, vászon, akril, rajzszen, 330 x 400 cm

© Maurer Dóra Fotó: Sulyok Miklós

a perspektíva szándékos és egy nézőpontra koncentrált megvalósítása mint lehetőség. Főleg a torzítás érdekelt, később csináltam is fotós megoldásokkal egy sorozatot, amelyiken a fotónagyítón keresztül világítottam meg a fotópapírt, amit így-úgy döntöttem, hajtottam, törtem, fordítottam satöbbi. Körülbelül '80-ban egy utolsó sorozattal teljesen abbahagytam a rézkarcolást, mégpedig úgy, hogy kis lemezekon párhuzamos hidegtű vonalakat húzgáltam sűrűn egymás mellé, az egyiket 1 milliméterre, a többin 2, 3, 5, 8 milliméterre egymástól, ez a Fibonacci sor eleje, az aranymetszés, de igazából ez csak formáság itt. A lényeg, hogyha sűrűn vannak egymás mellett a felületbe karcolt hidegtű, tehát kiemelkedő vonalak, ezek megfogják a festéket, akkor a nyomás során sokkal tovább őrzik a frissességüket és nem lapulnak le. Ha ritkán vannak egymás mellett, akkor meg nagyon hamar lelapulnak. Az ilyen kis lemezekről sok nyomatot csináltam és arra vártam, hogy mikor hal meg a lemez. Tehát ez egy ilyen folyamatsorozat lett. Ez volt az utolsó, az is a címe, hogy *Nyomatás kifulladásig*, vagy *kimerülésig*. Már említettem a perspektíva tudatos,

vagy ha tetszik, a konstruktivitáshoz nem paszszoló használatát, de közben már belelógunk ugye a 90-es évekbe, amikor ez a teresség egyre inkább dominált a munkáimban. Megfestettem a perspektivikus formákat, az általam kitalált raszterek tologatásából származó formákat, meg azt, hogy ezek ne sima perspektívában, hanem megdöntve és egyenetlenül megdöntve érvényesüljenek. Ebből származik az az ívesség, amit aztán később a gömbre fektetve szisztematizáltam; ez már megint egy ilyen szabályozási eljárás volt. És hát tulajdonképpen ezek a frinc-francok, bi-, tri- és quadricíniák, amiket itt a falon látni lehet, ebből származnak, most már lassan formatornának nevezem őket, mert lényegében egyiket a másikkól találok ki, vagy ami még hiányzik, azt megpróbálom megcsinálni. Időnként kételkedem benne, időnként meg nem. De mindig a zenével kapcsolom össze. Most hallottam frissiben a Mozart *C-dúr zongoraversenyt*, az a szívem csücske, és hát egyszerűen ez egy gyönyörűség, ott ülök és gyönyörködök. Hogy a hangokból valami olyasmit összeszöni, ami a természetben nincs. Mert gyönyörű egy rigófütty is, de ilyen nincsen,

ilyen típusú összeállítás, ehhez az emberi agyvelő kell. Nem az érzélem, hanem az agyvelő, és az egész milyensége annak az embernek. Amikor az ember mesterséges formákat csinál, akkor erről van szó. Tulajdonképpen ez egyúttal a mostani társadalomtudatos művészet nyírása is, amit ma sokan forszíroznak mindenütt a világban. Mert nem erről van szó, hanem örömet kell termelni. Tehát ha valami jól működik öröm formájában, akkor az sokkal többet jelent, mint az, ha valaki belepofázik a politikába, mert abból úgyse lesz semmi, csak feldúlja magát az ember. Nem azt mondom, hogy nem vagyok politikai ember, mert engem is feldúl minden, de amikor dolgozom, akkor nem erről van szó. Vagy amikor az ember azt hallja, hogy valakinek szörnyű tragédia van az életében és kidolgozza magából, és belehozza a művészetébe. Én, amikor szörnyű tragédia történik velem, nem csinállok semmit, tragikus vagyok és kész. És amikor magamhoz térek, megint elkezdek dolgozni.

MAURER DÓRA

A MEGFIGYELÉS TÁRGYA
/ OBJECT OF OBSERVATION

2017. 07.15 – 10. 28.

MŰVÉSZETEK HÁZA VESZPRÉM / MODERN KÉPTÁR – VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY
VESZPRÉM, VÁR U. 3-7.

VINTAGE
GALÉRIA



VESZPRÉM
MŰVÉSZETEK HÁZA
VASS LÁSZLÓ GYŰJTEMÉNY

Nem nagyon szeretünk szembenézni azzal, hogy a női egyenjogúság harcosai milyen radikális, megbotránkoztató, néha igazán idegbetegnek mondható lépésre kényszerültek, ha művészként akarták felhívni a figyelmet azokra a problémákra, amelyekkel ők előbb kerültek szembe, mint sorstársaik. Ha nagy általánosságban azt mondjuk, hogy a művészek helyettünk is érzékenyek, láthatjuk, hogy a feminista művészek aztán tényleg saját bőrüket vitték a vásárra.

Szikra Renáta

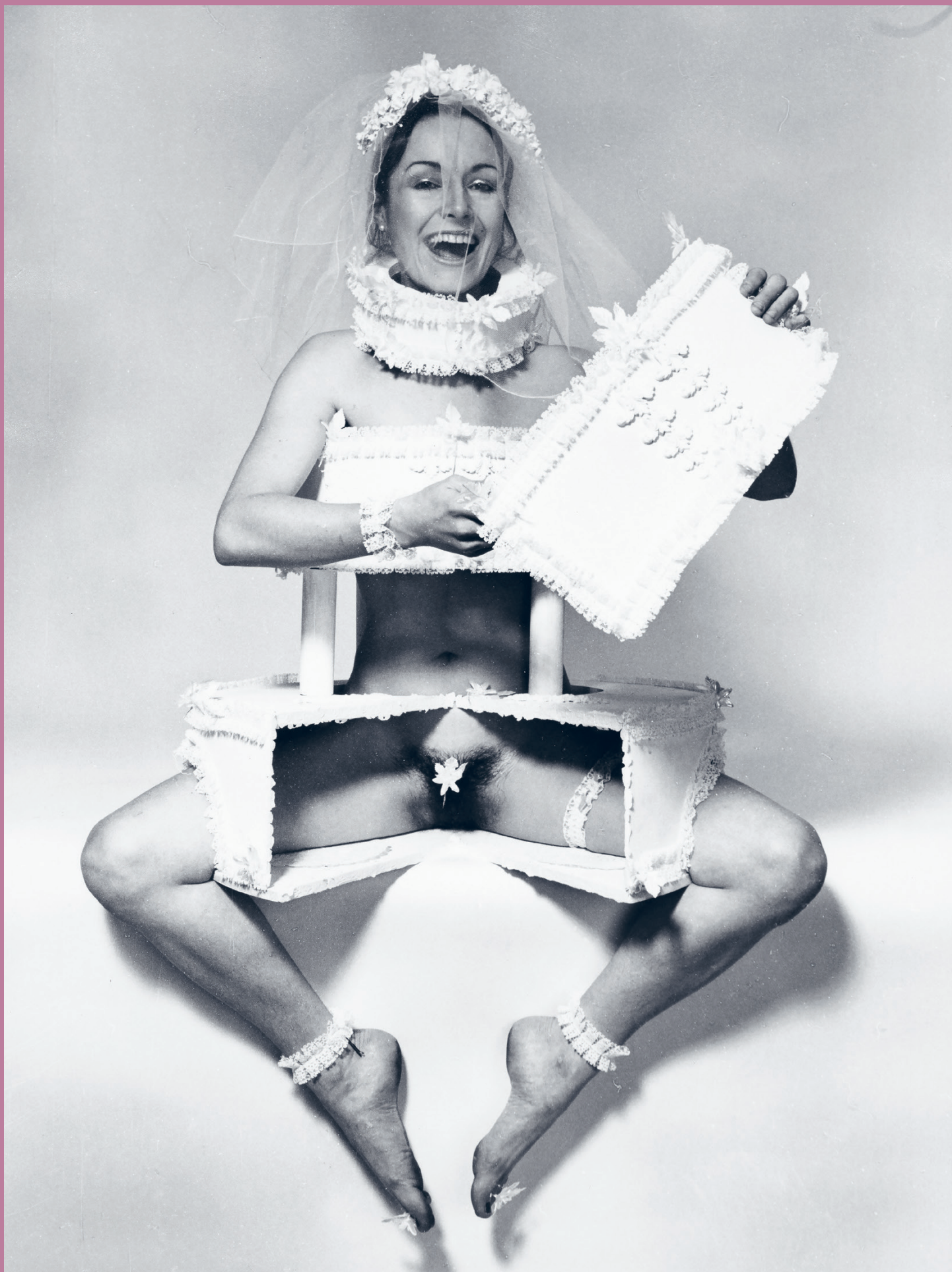
EGYRE ÉLESEBB KÉPEK

Feminista avantgárd a Verbund Sammlung gyűjteményében – kiállítás a bécsi Mumokban

A bécsi Mumok két emelete szeptember végéig csak a nőké. A tematikus válogatás a 70-es évek feminista avantgárd művészetét rendszerezi, méghozzá egy céges gyűjtemény precízen, majdhogynem pedánsan felépített és folyamatosan bővített részkollekcióját véve alapul. Vajon miért gyűjti a legnagyobb osztrák áramszolgáltató cég a nemzetközi intézményrendszerben még mindig messze alulreprezentált női művészek munkáit? Amellett, hogy Nyugat-Európában ez is nyilvánvalóan hozzátartozik az imázsépítéshez, az egyszerű válaszok inkább csak újabb kérdéseket vetnek fel. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy a sajátos Verbund Sammlung alapjait 2004-ben rakták le, és a gyűjteményt igazgató Gabriele Schort és tanácsadóit azóta sem a széles spektrum és az egymástól független csúcsművek halmozása, hanem sokkal inkább a mélyfúrás érdekli. Bevett gyakorlatuk alapján a kiválasztott

művész valamelyik izgalmas korszakát teszik alapos vizsgálat tárgyává, a lehető legtöbb művet megszerezve az adott időszakból: így keletkezett például az egyik átfogó válogatás Cindy Sherman eddig kevésbé ismert és értékelt korai fotográfáiából. Külön figyelmet fordítanak a nemzetközi trenddel összhangban és magas színvonalon alkotó, a határokon túl mégis kevésbé ismert osztrák művészek kanonizálására is. A gyűjteményépítés fókuszában az a hetvenes évekbeli művészet áll, amely műfaji szempontból is fordulatot hozott; a Verbund Sammlung pedig kiemelten kezeli az új médiumokat használó, performatív irányzatokat vagy a teret a hagyományos szobrászati elképzelésektől eltérően alkalmazó megoldásokat. Az „anyagtalanság esztétikájára” fókuszáló, beállított fotósorozatok, polaroidok, videók, dokumentált performanszok és a helyspecifikus munkák, az új anyagokat, műgyantát, latexet,

gumit, szemetet felhasználó installációk adják a gyűjtemény egyedi karakterét, és ezen belül is a nagy számban megjelenő és egyre erőteljesebb hangot megütő új avantgárdot képviselő női vonal. (Persze nem kizárólag, mert komoly gyűjteményük van például Gilbert és George korai „élő szobros” beállított fotóiból és performanszaiból, Gordon Matta-Clark város-szerkezetbe belenyúló, házátalakító gesztusait megörökítő munkáiból, és például az övék Olafur Eliasson első bécsi köztéri műve, a *Sárga kód*, amely alkonyattól sötétedésig gomolyog a Verbund-székház homlokzata előtt.) Az emancipáció új hullámát képviselő nőművészek – legalábbis részben – éppen a hagyományosan férfiak uralta klasszikus műfajok helyett kerestek más terepet maguknak, úttörő módon kísérletezve az új anyagokkal, médiumokkal, köztük kiemelten saját testükkel is, ami a bécsi kiállítás anyagának is egyik legfeltűnőbb jellegzetessége.



Penny Slinger: *Esküvői meghívó - 2 (A művészet csak egy szelet torta)*, 1973, fekete-fehér fotó

© Penny Slinger / Gallery Broadway 1602, New York hozzájárulásával
SAMMLUNG VERBUND, Wien



Ulrike Rosenbach: *A művészet büntény No. 4, 1969, fekete-fehér fotó, barit papír*

© Ulrike Rosenbach / Bildrecht, Wien, 2016
SAMMLUNG VERBUND, Wien

A paravánokkal lazán tagolt terek első pillantásra abszolút fekete-fehér, egységes képet mutatnak, különösen az alsó szinten, ahol első sorban fotósorozatok, illetve régimódi (nem sík) képernyőkön folyamatosan futó performanszok, videomunkák szerepelnek, a folyamatos átlátást, átjárást mégis lehetővé tevő tematikus egységekbe sorolva. Az egyes szekciók a nők felé irányuló társadalmi elvárásokat, a mediatizált, egyben idealizált női test és a saját testkép között feszülő ellentétet, a rejtőzködést és a szerepjátékokat teszik vizsgálatuk tárgyává. Nem véletlenül beszélhetünk vizsgálatról; számos munka olyan, mintha valami tudományos (szociológiai vagy pszichológiai) kutatás dokumentációja lenne, ugyanakkor objektivitásuk, távolságtartásuk mellett évtizedek alatt sem veszítettek erős érzelmi töltetükből. Hiába gondoljuk, hogy a majnem fél évszázad alatt nagyot fordult a világ, és megváltozott a művek befogadó közege, mégis ijesztően aktuális és

hűsbavágó (adott esetben szó szerint is) a hetvenes évek majdnem minden problémafelvetése. Az első ösvény például hova máshova is vezetne, mint a konyhába. Ma a gasztroblogok színes világában a főzés kreatív önmegvalósítás, rekreációs tevékenység és nagyon trendi, de azért nem zárja ki, hogy mi is érezzük azt a frusztrációt, amit a háztartási munka kényszerű monotonitása vált ki. Így Martha Rosler híres 1975-ös konyha-videóját nézve, az aktualitás az első gondolat. Rosler a köténytől (apron) a húsklopfolóig (tenderizer) halad végig az asztalon szépen sorba helyezett tárgyakon, bemutatva, mire használhatjuk az adott eszközt a konyhában. A *Konyha szemiotikája* a főzés agresszív ábécéje: Rosler üt, vág, szúr, hasít, trancsíroz és mosolyogva tálal. Ritmikus mozdulatai egyre gépiesebbé válnak, amikor pedig meghibásodott robot módjára agresszíven szeletel a böllérkéssel vagy döfköd a jégcsákánnyal, kifejezetten fenyegetőnek tűnnek az elszaba-

duló és többé már nem kontrollálható indulatok – még akkor is, ha az utolsó gesztus egy félmosollyal kísért vállvonás. Karin Mack *Vasalóálma* egy általános utálatnak örvendő házimunkából áldozati rituálét csinál, Birgit Jürgenssen dadaista jelmezre hasonlító, kötényszerűen felvehető, életnagyságú tűzhelye (*Háziaszonyok köténye*, 1975) kényszerzubbonyként, Ulrike Rosenbach középkori asszonyi főkötőt groteszkül felnagyító fejéke (*Főkötők férjezett nőknek*, 1970-es évek) pedig rabruhaként is értelmezhető. (Vagy csak én vagyok különösen érzékeny erre a témára?)

A kiállításon szereplő művészek szinte kivétel nélkül saját bőrüket viszik a vásárra, a bemutatott munkák nagy részében a testük maga is médiummá, vetítőfelületté válik. Akármerre nézünk, mindenhol meztelen vagy alig takart, megkínzott, átalakított, eltorzított, jelmezbe öltöztetett, rejtőzködő női testekbe ütközik a tekintet. A mindenkori nőideál, a tökéletes test kényszere

elleni tiltakozást a saját test fölötti kontroll visszazserzésével oldja meg Ana Mendieta vagy Ladik Katalin, amikor plexi/üveglapot szorítanak arcukra és eltorzított arcképüket, csúfságuk lenyomatait fotósorozatokon rögzítik. Annegret Soltau 75-ös fotósorozatán (*Magam*) a kemény ütközőfelületet vékony fekete zsinag váltja fel. Az egész arcát áthurkoló, szorosra húzott fonálrétegekből keletkező bábszerű maszkot a végén ollóval felvágva szabadítja ki/fel megkínzott önmagát.

A társadalmi elvárások okozta kiszolgáltatottságot a Lydia Schouten ketrecben ide-oda csapódó testén megjelenő nyomok, a „testrajzok” (*Kooi*, 1978) jelenítik meg a legerőteljesebben, vagy még inkább a *Szexobjekt* (1979) című performansza, ahol bekötött fejjel, fekete fűzőben kikötözve igyekezik szétzúzni a tintával töltött lufikat a „milyen szexuális tárgynak lenni” felirat felett, a közönség hangos kommentárja kíséretében. Innen haladunk a hardcore részleg felé, Carolee Schneemann legbotrányosabbnak tartott *Belső tekerics* (1975) című performanszában test és szöveg nem is lehetne szorosabb viszonyban: a szexizmus és a női művészek degradálása elleni manifesztumot a vaginájából előhúzott papírtekercsről olvassa fel. Teljesen kitárulkozó, lábat szétvető 18+-os Penny Slinger negédesen mosolygó menyasszonya is, aki egy cukorhabos esküvői tortába feszítve kínálja fel önmagát (*Esküvői meghívó - 2, A művészet csak egy szelet torta*, 1973), míg a militarista verziót VALIE EXPORT 1968-as *Akciónadrág: genitáliapánik* performansza képviseli. VALIE EXPORT, aki nevét 1966-ban vette fel (teste/neve, ha van, csak áruvédjegy...) egy müncheni moziban

sokkolta a közönséget, az ülők szemmagaságában pinát (mi több, mára már különösen sokkoló és szokatlan látványt nyújtó szőrösöt) villantó nadrágban. A női test filmes reprezentációkban megszokottá vált alávetettségével, passzivitásával állította szembe a saját erőteljes szexuális jelenlétét, a helyszínnel a voyeursegnek is sajátos színezetet adva. Az akciónál jóval ismertebb az egy évvel később ugyanebben a nadrágban szétvetett lábakkal ülő, kezében géppuskát tartó performerről készült Peter Hassmann-fotó, amely valahol félúton áll a berlini kommunák testfelszabadító képei és a hetvenes évek elejére terroristákká vált egykori tiltakozók erőszakos szimbolikus nyelve között. VALIE EXPORT a bécsi akcionista és kísérleti filmesek közegeben, Otto Muehl, Hermann Nitsch botrányát keltő, a testet degradáló, kínzó, szexuális és szakrális tabukat feszegető akciói mellett – részben ezek ellenpontjaként – jelölte ki saját pozícióját. Érintős, tapizós moziját (*Tapp und Tastkino*, 1968–71) szintén a járókelőknek szánta, meztelen melle elé felszerelt dobozba az elfüggönyözött nyíláson lehetett benyúlni. A több európai nagyvárosban folytatott művészeti kísérlet közönségének reakciója ma is hasonló lenne: megbotránkozó, tanácsaltalan arcok, hitetlenkedő mosoly, kakaskodó bátorság. Gerillaakciói félelmet keltettek, a babaarcú bad girl ellen komoly médiahadjárat indult annak idején. Feminista kollégája, Lynda Benglis is sajátos megoldást talált a konzervatív médiával kialakult konfliktus kezelésére. Kiállítása reklámozására 3000 dollárért egész oldalas hirdetést vásárolt magának 1974-ben az egyik vezető művészeti lapban, az *Artforum*ban.

A pusztán napszemüvegbe öltözött Benglis a fotón extra méretű, kétvégű dildóval maszturbálva látható, igaz, ez a provokatív gesztus hosszú időre minden más művészeti megnyilvánulását háttérbe szorította. Nem kevésbé kitárulkozó Hannah Wilke, aki modellszépségű testével mutat be különös sztriptízt: a fehér leples Mária Magdalénától jut el az ágyékkötős megfeszített Krisztus parafrázisáig a *Jézus Krisztus Szupersztárt* címében is megidéző, megviccelő "szuper-prosti" (*Super-T-Art*, 1974) fotóin. Őt viszont még a feminista táboron belül is támadták, miszerint öntetszelgő módon, glamour girlként pózol, amire egy tényleg divatfotóra hajazó poszterrel válaszol: a *Marxizmus és Művészet: óvakodj a fasiszta feministáktól!* felirat alatt félmeztelen testét fallikus szimbólumként egy nyakkendő takarja, és egy sereg kis vulvát formázó rágógumi, amikkel azonos tematikájú agyagszobor sorozatát építi tovább. (Egyébként ő volt az, aki 1992-ben *Intra-Vénusz* fotósorozatában közvetlenül a halála előtt beteg, kemoterápiától meggyötört testét is megmutatta.) A kihívóan agresszív vonalat képviseli még Ulrike Rosenbach *A művészet büntény* (1969–70) című fotómontáza, amin Warhol cowboy-Elvise mellé kopirozza pisztolyos macsó önmagát. Rosenbach művészettörténeti parafrázisokkal végletes női (és férfi) szerepeket próbál magára, hol Botticelli Vénuszát, hol a Medúzát. A női szerepek két végpontját jelöli ki 1975-ös *Ne higgyék, hogy amazon vagyok* performanszában is, amiben a középkori Madonnára (Stefan Lochner: *Madonna a rózsalugasban*, 1450) lövi nyilait – a nyílvevők a madonnaarcra vetített élő-önportréjába csapódnak.



VALIE EXPORT: *Tapizó-matató mozi*, 1968, videó, fekete-fehér

© VALIE EXPORT / Bildrecht Wien 2016 / a Galerie Charim, Vienna hozzájárulásával / SAMMLUNG VERBUND, Wien



Birgit Jürgenssen: *Fészek*, 1979, fekete-fehér fotó

© Estate Birgit Jürgenssen / Galerie Hubert Winter, Wien hozzájárulásával / Bildrecht Wien 2016 SAMMLUNG VERBUND, Wien



Alexis Hunter: *A félelem megközelítése: voyeurizmus*, 1973/2006, ezüstbromid, színes tinta, lakk (12 részes sorozatból)

© The Estate of Alexis Hunter / Bildrecht, Vienna, 2017
Richard Saltoun, London hozzájárulásával
SAMMLUNG VERBUND, Wien



Cindy Sherman: *Cím nélkül (Lucy)*,
1975/2001, ezüstszelatin nagyítás

© Cindy Sherman / Metro Pictures, New York hozzájárulásával
SAMMLUNG VERBUND, Wien



Lynn Hershman Leeson:
Roberta konstrukciós diagram #1, 1975 C-Print

© Lynn Hershman Leeson
SAMMLUNG VERBUND, Wien

A (ön)lemeztenítő kitarulkozással ellentétes vonulat, a beöltözést, szerepjátékokat felhasználó művészi gyakorlat is hasonlóan hangsúlyos a kiállított munkák között. Alexis Hunter sztriptízt ígér, de a felemelt szoknya már-már burkaként rejti a testét, a Birgit Jürgenssen fejére boruló rókaprém pedig animális erőt kölcsönöz egy elegánsan rejtőzködő önarcképnek. A nővel kapcsolatos sztereotípiákat belülről, szó szerint a gardróból bomlasztja Cindy Sherman korai animációs filmje, a *Babaruhák* (1975), amelyben a szemüveges, átlagos kinézetű lány öltöztetőbabaként kel életre. Vidám és dinamikus énje kreatív szettekkel állít össze, míg egy nagy kéz erőszakosan vissza nem gyömöszöli a lázadó babát műanyag tasakjába. A kiállításon Sherman számos munkája szerepel a hetvenes évek eleje óta készített beállított fotósorozataiból, amelyeken vampot, színésznőt, fiút, bohócot jelenít meg mesterien elmaszkírozott arccal, vagy Agatha Christie stílusában elmesélt hollywoodi krimiben alakít minden szerepet a gyilkostól az áldozatig (*Murder Mystery People*, 1976–2000). Kaméleonként

változtatja külsejét, identitását, sikeresen fedve el valódi lényét a mérlegelő, bíráló, beskatulyázó tekintet előtt. Míg Sherman számos szerepet rejti, a képzőművész és filmrendező Lynn Hershman Leeson 1974-ben évekre egyetlen virtuális alak, Roberta Breitmöre bőrébe bújjik. Alteregójának saját, névre szóló jogosítványa, bankszámlája, stílusa, neurózisa van, hotelszobát bérel és társkereső hirdetést ad fel, Roberta-hasonmás versenyt rendez. Hershman 1975-ből származó portréfotóján térképszerű jelölések, színminták jelzik a Roberta-sminket, ennek alapján másokból is lehet Roberta (a projekt ideje alatt három segítővel alakíttatja). Bár Roberta csak 1978-ig létezett, Hershman a későbbiekben interaktív mesterséges intelligenciaként feltámasztotta (*CybeRoberta*, 1995–2000), s így a képzelte nőalak „webszoborként” élt tovább.

A sok ikonikus alkotás közül nehéz kiválasztani azt a művet, amely zászlóra tűzhető motívumként képes megjeleníteni az emancipáció új generációját képviselő női művészek munkásságát. Talán Mary Beth Edelson művéről (*Néhány kortárs nőművész/Utolsó vacsora*,

1972) mindez mégis elmondható. Edelson a művészettörténet egyik leghíresebb festményét, Leonardo *Utolsó vacsoráját* női dicsőség-táblává alakította át, középen Krisztus figurájára például a nagy amerikai festő-mintakép, Georgia O'Keeffe arcát illesztette. Az egyszerre komoly és ironikus tablón még ma, keletkezése után negyvenöt évvel is hosszan elidőzhet a férfi- és a női tekintet, s közben az is világossá válik, hogy az eltelt idő során maga a nézés is megváltozott. A nők hagyományos múzsavagy modellszerepét ma már csak (ön)kritikával lehet szemlélni, a pillantás háttérében pedig kitörölhetetlenül jelen vannak a kiállításon, illetve a Verbund-gyűjteményben megjelenő feminista alkotások tapasztalatai.

WOMAN, Feminist avantgarde of the 1970s from the Sammlung Verbund Collection, Mumok, Bécs, 2017. szeptember 3-ig.

JÖN.

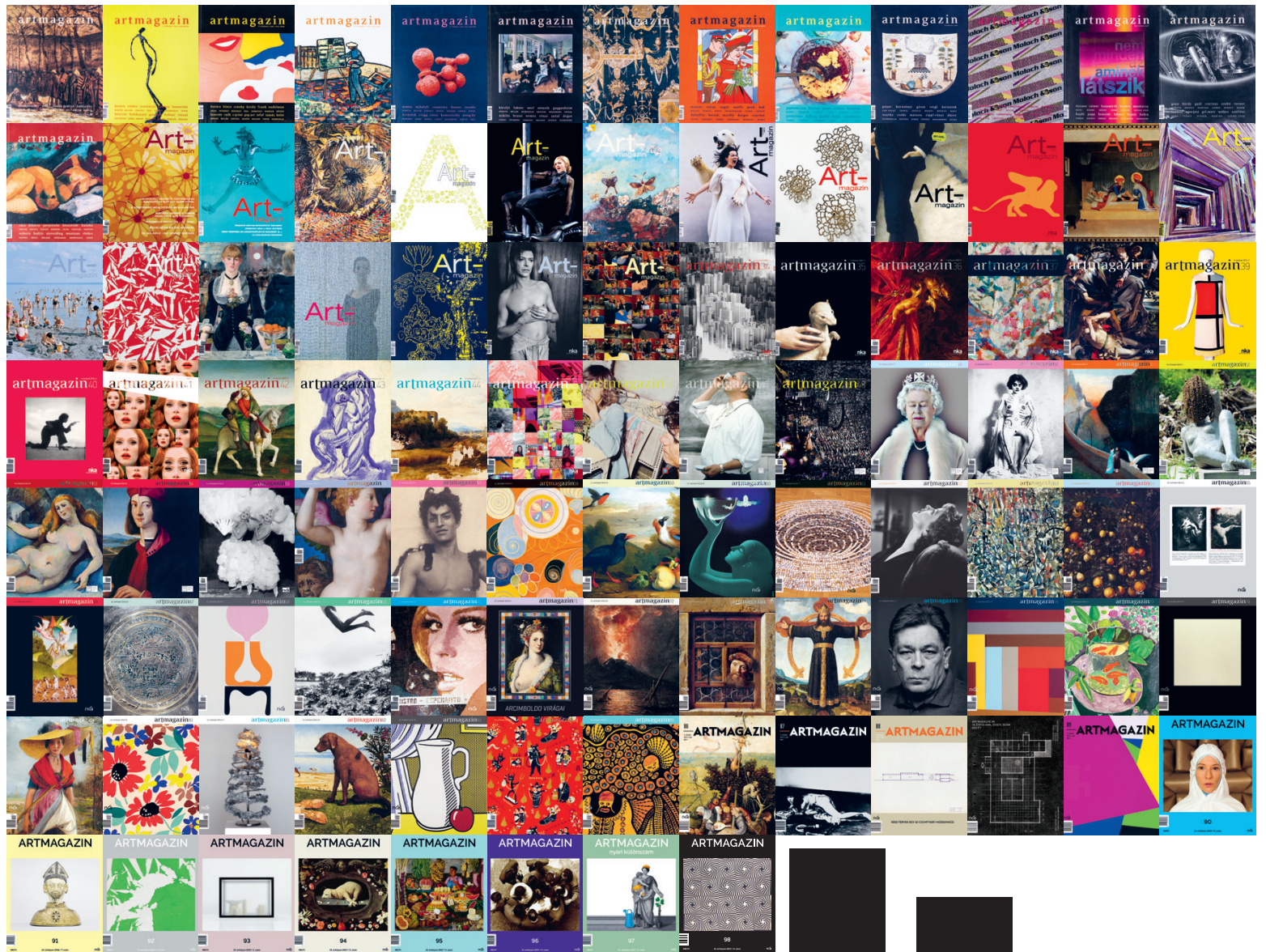
JÖN.

JÖN!

Kvíz,
party,
programok

ARTMAGAZIN 100

ARTMAGAZIN



100

2017 októberében

Sághy Marianne

A SIVATAGTÓL A HOLTAK VÁROSÁIG

Kairói művészeti körkép



A Kába-szentély bűnbánati ajtaját takaró téglalap alakú fekete lepel (kiszva), amelyet 1940-ben újjátartott fel Faruk király. Ezüsttel himzett virágminták, Korán-idézet és uralkodói felirat ékesíti: „Allah, a könyörületos és irgalmas nevében e szent lepel Hadzsi Ibrahím pasa fiának, Iszmáil pasa fiának, I. Fuad fiának, I. Faruk egyiptomi királynak a parancsára újult meg a Hidzsra 1359. évében.” A kiszvát a Mohammed Ali pasa szabljába (kútra épített alapítványi iskola) 2010-be költöztetett Egyiptomi Textilmúzeum gyűjteménye őrzi

Mi fán terem a művészet Egyiptomban? Az élénken zajló kairói művészeti élet legizgalmasabb helyszínein jártunk, fáraókhöz illő gigaprojektek, lengyel örökségvédők, magyar szobrásznók nyomában, múzeumoktól építésztúdióig, egyetemektől temetőig.

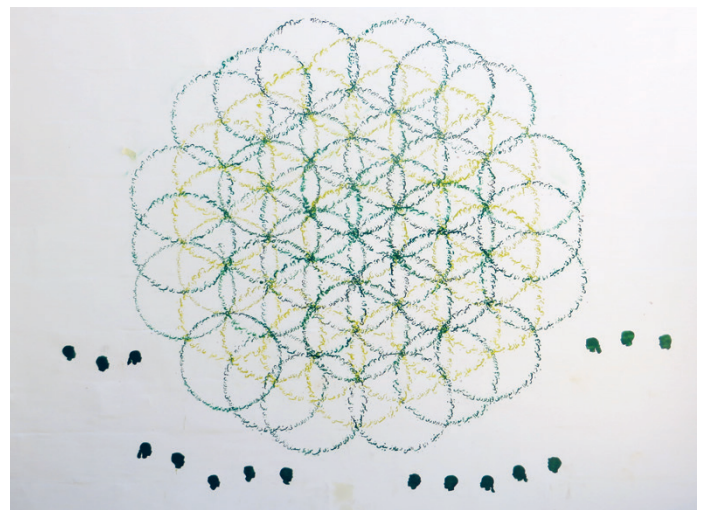
Sivatagi legek, négyezer éves sajt

A műgyűjtők által is szponzorált „arab tavasz”, az iszlám fundamentalizmus és a terrortámadások nem tettek jót a kultúrának: 2011-ben betörték az Egyiptomi Múzeumba, több tárgyat ellop-tak, másokat összetörtek; a turizmus visszaesett, a kortárs művészeti galériák nagy része bezárt, az egyiptológusokat és egy maroknyi rettenthetetlen történészt leszámítva már csak a kínaiak jönnek. És milyen igazuk van. A helyzet összehasonlíthatatlanul jobb, mint ami a médiából árad: az autóvezetést leszámítva Kairó és a Vörös-tenger menti kolostorok biztonságosak, az egyiptomi emberek kedvesek, becsületesek, kiteszik a szívüket az idegenért, az árak elképesztően kedvezőek, a múzeumok megújultak, sőt újakat építenek. Ez utóbbi az immár évtizedek óta múzeumtervekkel etetett budapestiek számára is tanulságos lehet. A világ legnagyobb (50 hektáros, 800 m homlokzathosszúságú – amihez képest a Kínai Nemzeti Múzeum egy törpe), legmodernebb (a legkorszerűbb technológiákkal felszerelt) és legdrágább (jelenleg 1 milliárd dollárnál tartanak) múzeumát, a Nagy Egyiptomi Múzeumot (Grand Egyptian Museum, röviden GEM) 2018 májusában tervezik megnyitni Gízában, mivel a Tahrir téri Egyiptomi Múzeumot kinőtték a tárgyak és a turisták. Az 1902-ben nyílt régi

épületben 35 000 műtárgy és napi 500 látogató volt, ma 160 000 remekművet (a raktárban pedig további 100 000-et) és napi 7000 látogatót fogadnak. Páratlan kincseit – a harmincas évektől kezdve Tutanhamon sírját is – 19. századi muzeológiai elgondolások szerint mutatja be – nekem különben ez tetszett benne a legjobban! A 3D-vel, érintőképernyőkkel, fülhallgatókkal és okostelefonos appokkal lebutított és eljelen-téktelenített mai kiállítások után (miért menjek múzeumba, ha a mobilomon is megnézhetem?) határozott szellemi felfrissülés írógépen írt cetliken hajszálpontosan tudományos és hajmeresztően érdekes információkat olvasni angolul és franciául a Deir el-Bahari királysírok detektívregénybe illő megtalálásáról, a négyezer éves sírokba helyezett pótfejekről, hamis ajtókról és mágikus téglákról vagy az 5. századi keresztény szerzetesek nagybani borvásárlásairól (1500 korsó!) papiruszos átvételi elismervényeken. Annak, aki nem tud olvasni, ez nemigen jön be, mindenki másnak viszont nagyon – főleg aki szereti Agatha Christie-t. Tény, hogy új múzeumra szükség van – ugyanakkor jó lenne, ha a régi megőrizné intellektuális jellegét és átugorná „a nyomkodás korát”.

A Nagy Egyiptomi Múzeumra kiírt pályázatra rekordszámú, 1557 pályamunka érkezett 82 országból, nyertest 2002-ben hirdettek,

a dublini Heneghan-Peng építésziroda kapta a megbízást, az építkezést a Régiségek Legfelsőbb Tanácsa (Supreme Council of Antiquities), magánalapítványok és japán bankok finanszírozzák. Az átlátszó alabástromszerű fényáteresztő kővel borított épületben a kiállítóterek mellett restauráló- és tanműhelyek, konferenciaközpont, gyerekbirodalom, éttermek és boltok is lesznek. A piramisok tövében láttatni a fáraók korának művészetét jó, bár némileg vitatott ötlet – Gíza messze van a központtól, de közel van az egyetemekhez. A gigaberuházást 2015-ben kellett volna befejezni: a múzeum már áll, májusban már az idén talált leletek és a raktári tárgyak átvitele is megkezdődött, de a hivatalos megnyitást jövőre tették át. Az új múzeum nem felváltja, hanem kiegészíti a régit – nem egyszerűen költöztetésről van tehát szó, hanem új típusú szemléltetésről, például az internet által létrehozott virtuális térben a világ nagy múzeumaiban őrzött óegyiptomi tárgyakat is láthatjuk majd. Tutanhamon is átkerül a GEM-be, most először állítják ki teljes egészében a sírban talált mind az ötezer tárgyat. Itt fogják bemutatni a második napbárkát is – az elsőt, Kheopsz fáraó 1954-ben feltárt pompás kozmikus közlekedőeszközét már a hetvenes évek óta egy remek kiállítóteremben nézhetjük meg a piramis mellett.



Készül a svájci rezidens művész, Bettina Amman munkája A bevonás művészete című pályázatra. Az Életfa a megkérdézett kairói gyerekek álmaiból épül fel.



Kairó egyik legrégebbi középkori utcáján az ottomán homlokzatot, ami a 2009-es tűzvészben rongálódott meg, az ARCHINOS Architecture örökségvédelmi építéstudió renoválta. Az egyik alapító, Agnieszka Dobrowolska vezetésével állították helyre 1996–98 között a háttérben látható Nafisa al-Bajda szabilját (balra). Ugyanők építették újjá Kait bej szultán mecsetjét és palotáját. A kortárs kiállítóhelyként is funkcionáló palotában (maqad) rendezték 2017 márciusában a D-CAF színházi és kortárstánc fesztivált, ahol többek között a brit és egyiptomi művészeket tömörítő Stopgap Dance Company mozgáskorlátozott művészei is felléptek.

© ARCHINOS Architecture Fotó: Jarostaw Dobrowolski

A „múzeum a sivatagban” mára bevált brand Egyiptomban. Szakkarában, a lépcsős piramis tövében 2006-ban avatta fel Suzanne Mubarak és Bernadette Chirac az Imhotep Múzeumot. Dzsószer fáraó nagyvezíre és építész, Imhotep találta fel, hogy kőből is lehet építkezni – ezért halála után félistenként tisztelték. Az Imhotepben külön van a moziterem és a kiállítóter, ez utóbbiban a szakkarai régészeti kutatások leletei láthatók, olyan csodák, mint a négyezer éves sajt és dió, valamint a skandináv formatervezést megszégyenítő liba alakú ételtartó dobozok. A kairói Kopt, illetve Iszlám Művészet Múzeum remekül kiállított, pompás anyagot mutat be, amelyről csak szuperlatívuszokban lehet

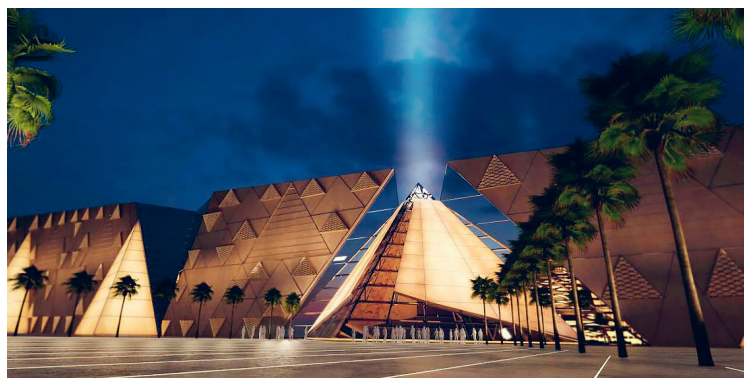
beszélni. Ezek jól ismertek, a város régi iszlám negyedében, a Khan el-Khalili bazar mellett található Egyiptomi Textilmúzeum viszont, amelyet 2010-ben rendeztek be Mohammed Ali pasa szabiljában (kútra épített alapítványi iskola), különleges csemege. A kiemelkedő gyűjtemény átfogja a híres egyiptomi pamut- és lenszövés egész történetét. Dinasztiákra felfűzni a sztorit banálisnak tűnhet, pedig örült izgalmas, hogy az Omajjádok vagy a Tulunidák, netán az Abbasszidák folytatták-e a kopt textiles hagyományt? Az egyiptomi lenvászón és pamut a világ legfinomabb szövete volt az ókorban és a középkorban, nemcsak értékes volt, hanem kifejezetten a pénz szerepét töltötte be. A múmiákat több

száz méter vászonba pólyázták, a fáraósírokban rengeteg tiszta vásznat találtak, amelyek mind-egyike jelzett: pontosan mutatja, hol, melyik műhelyben, ki szötte. A termeléstől a szövésig, a varrástól a tisztításig, a fáraó több ezer éves pelenkájától és fürdőszobai kilépőjétől a mosodai cetlikig (pontosabban osztrakonokig), kopt és oszmán textilekig, középkori harisnyákig és nadrágokig és a Kába-kő aranypaszománnal hímzett hosszú Korán-idézetes takarójáig rengeteg érdekességet láthatunk a legmodernebb eszközökkel (klímaberendezés, páratlanító) és kitűnő, szellemes angol szövegmagyarázatokkal felszerelt múzeumban.



A szultán palotája tavaly óta számos művészeti projektnek ad helyet. Középen a magyar rezidens művész, Rostás Beáta *Piros Átmeneti fal* című műve látható, jobbra Esther Eldas performansza a *Habitar una Palabra* épülete előtt

© ARCHINOS Architecture Fotó: Mahmut Badawy, Jarostaw Dobrowolski



A Gizai-fennsíkban Kairó és a piramisok között elhelyezett Nagy Egyiptomi Múzeum (Grand Egyptian Museum – GEM) a piramisokat részletformáiban is megidéző gigantikus épülete a dublini Heneghan-Peng építésziroda látványtervein. A A világ legnagyobb múzeuma 2018 tavaszára készül el

© Heneghan-Peng Architects

Művészet a Holtak Városában

Kairó leghípszterebb kiállítótere Kait bej szultán palotája (maqad) a Holtak Városában. A Citadella és a Muqattam-hegy nyomornegyedei között húzódó két hatalmas temetőben a 300 ezer halott fölött nagyjából kétfélmillió ember él. A 10. századtól temetkeztek ide, a legkorábbi kripták ebből az időből valók, a legszebbek a 14–15. századiak. A temető szakrális terében mindig is éltek emberek: a provincia (Miszr, Egyiptom arab neve) szultánjai kriptáik mellé mecseteket és iskolákat is építettek, hogy örökké imádkozzanak értük. Csak a 19. századra ürült ki valamelyest, de amikor az 1950-es években, a nasszeri államosítás következtében milliószámra özönlöttek Kairóba vidékről a parasztok, akiknek nem volt hol lakniuk, beköltöztek az elhagyott palotákba és iskolákba, és új épületeket is emeltek: négy-öt emeletes vakolatlan házak meredeznek a mame-luk síremlékek fölött. Ma már van csatorna és vezeték víz is. A zöld iszlám fejfák mellett tea- és kávéházak állnak, népszerű a „sírpişik”. A Holtak Városa a szent hely, a szemétkerakó, a putri, a nyomornegyed és a rozsdadóvetet erős keveréke, középkori mecsetekkel, kupolás épületsodákkal, élőállat-piacca, üzletekkel, iskolákkal, asztalosműhelyekkel, üvegfüvőkkel, autószerelőkkal, guberálókkal. A legfurcsább az, hogy ez a szó szerint „másvilági hely” mennyire lélekemelő, élhető és biztonságos. Lakói

földöntúlian kedvesek. Nem meglepő, hogy a lengyel Agnieszka és Jaroslaw Dobrowolski, az ARCHiNOS Architects örökségvédelmi építészcsoporthoz alapítói beleszerettek a Holtak Városába. Jó húsz éve dolgoznak itt, és bár másutt van a lakásuk, igazából itt érzik jól magukat. Az ARCHiNOS a múlttal és a jövővel foglalkozik, műemlékvédelem mellett új épületeket is tervez, sétákat szervez a Holtak Városába és művészeket hív ide.

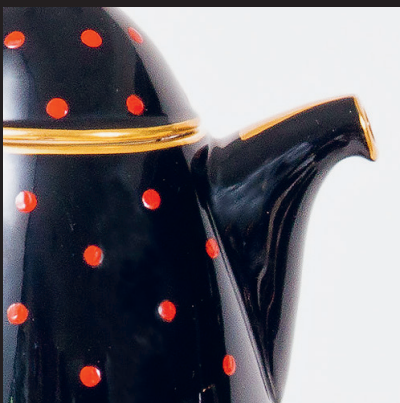
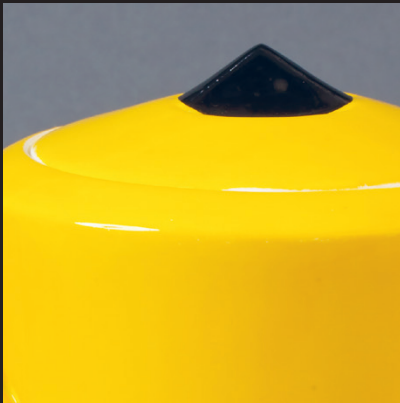
Ők állították helyre a „legnemesebb király”, a 28 évig uralkodó cserkesz szultán, Kait bej (1468–1496) mecsetjét és palotáját. Tavaly lett kész, és a megnyitóra nemzetközi művészpályázatot hirdettek *A bevonás művészete* címmel, nyilvánvalóan az integrációra gondolva – hogyan lehet kétfélmillió temetőlakót integrálni a városba? A Holtak Városa egyébként kézműipari központ, az itt élők számtalan mesterséget űznek, amiből remekül élnek és valószínűleg eszükbe sem jut, hogy kiköltözzenek innen, az pedig, hogy integrálódjanak, még kevésbé – talán fordítva, nekünk kéne integrálódniuk hozzájuk... A pályázaton Rostás Beáta Piros szobrász is nyert és 2016 februárjában vörös téglából egy *Átmeneti falat* épített (támogatók: Európai Unió, Balassi Intézet, Magyar Külügyi és Külügyminisztérium). A temető szakrális terében az élet és a halál, a világok közti átmenetet jelképezi. A piramis formákkal díszített falon nem lehet átmenni, de a középső bemélyedésbe

be lehet állni, hogy mintegy egyesüljünk a fallal, elengedjük a testet és felszabadítsuk a lelket. A svájci Bettina Amman pedig az itt élő gyerekeket kérdezte meg, miről álmodnak, és álmait arabul felírta a falra: ebből lett az *Életfa*. Legutóbb a külvárosi autó- és cementgyárak közt működő Helwan Egyetem Művészeti Karának oktatóit invitálták a Kait bej szultán palotájában kialakított kiállítóterembe. Az egyetem alkalmazott művészeket tanít – képző- és iparművészet, média, zene, testnevelés –, céljuk a művészetet bevinni, integrálni a társadalomba. A vernisszázsra eljöttek a Holtak Városának lakói és ők is kiállították műveiket az utcán, fűvott üvegeket és szőnyeget árultak a balzsamos kairói estén.

Winkler Nóra

MALEVICSRE VÁRVA

Porcelánok a Merényi- gyűjteményben



Rafinált részletek a kiállításon hiánytalan szettekben látható porcelánokból.

Fotó: Sulyok Miklós

Építésztörténeti jelentőségű villáik, design-ikon státuszú foteljeik, iskolaalapító tevékenységük, képzőművészeti munkásságuk felől jobban ismerjük őket, de így érdekesebb látni, hogyan gondolkodtak különböző korokban feladott, de innen nézve közös feladványon: tervezzenek kávékészletet. Josef Hoffmann, Walter Gropius, Pavel Janák, Vasarely, Marcello Morandini, Matteo Thun, Lutz Rabold és Ekler Dezső csak pár név a Merényi-gyűjteményből.

Öröm nézni őket, amihez csatlakozik a másik ismerős érzés, kár, hogy itt maradnak az üvegek mögött, ahelyett hogy a reggelt együtt töltenénk már a teraszon. Elgyengítő, mikor egy kis méretű tárgy ennyi elemében és részletében, formában, változatban és stílusban szép – klasszikusan elegáns vagy pont szétveti ezeket a kereteket, és így, hogy együtt vannak, még inkább kijön emberi karakterük, van finomodó, felkínálkozó, szeleske, magabiztos, diadalmas, kotnyeles, szemlesütve praktikus. Van, ami mellé orosz nagyasszonyokat képzelek el bőrpárnákra hanyatolva, van, amit olyan nő kezébe, aki Madzsar Alice táncórájáról ért épp haza. Némelyik egy konstruktivista gyűjtő szigorúan megtervezett villájába passzolna, egy másik meg Virginia Woolf kezébe, amikor kibámul a világítótoronyra.

Korábban nem hallottam az ambiciózus kollekcióról, kíváncsi is lettem, ki lehet Merényi Gusztáv. Akiről nehéz volt hasznos találatra lelni a neten, mert azok az azonos nevű, 1895-ben született, nagy formátumú orvos-vezérőrnagyra és igazságtalanul rövid életére mutattak. Fontos fejlesztései és kutatásai mellett ő kezdte megszervezni a hazai vérrellátás központját és rendszerét, aztán jöttek a nyilasok, végül a kommunisták lehetetlenítették el, és egy ötvenes évekbeli gyors koncepciók per után felakasztották.

Ezt csak azért írom le, mert a történelemnek ez a szakasza is beleesik abba a kétszáz évbe, amit a kávészettek korszakban lefednek, és így e két szál kicsit összekapcsolódik. Mert épp ezek azok a fordulatok, a két háború, kitelepítések, elhurcolások, oda-vissza megtorlások, kommunizmus, amelyek során az a fajta élet, amiben ilyen kávéskannákból hétköznapi mozdulattal öntöttek, itt megszűnt. Felszámolódott, szétzilálódott, a néhány átmentett, szép darab szimbólum lett, egy egykor volt életmódhoz ragaszkodás kitüntetett, vasárnapi díszei.

Aztán megtaláltam a keresett Merényit is, aki keramikumművész nagynénje és nagybátyja műhelyében és festményeket gyűjtő apjától már kiskorában megszerette, ha szép egy kézi munkával születő tárgy. Ez életszemlélet maradt egy ideig, aztán sok ezer óra porcelántörténet, az európai műhelyek megismerése, a piac feltér-

képezése után a kétezres évek közepén elkezdte összerakni a 250 készletes kollekciót. Sokat utazott is utánuk, de ha nincs az online kereskedelem, ennyi idő alatt nem állt volna össze az anyag. Notting Hill patinás antikvásárán a porcelánszekció egy kilométer hosszú, de nagy öröm, ha két teljes szettet találni rajta. Úgyhogy egy német art deco készlet Új-Zélandról érkezett ide, egy másikat Kaliforniából postáztatott haza héthatáron és vámrendszeren át. Nagy vágya egy Malevics-féle készlet, de az szinte megszerzhetetlenül ritka. Az árak szóródnak, van szett tízmillió forint körül is, „ahelyett inkább veszek több szép másfajta, a közönség talán hálásabb is lesz érte”. Az egész gyűjtést a bemutatás, tudásmegosztás motiválja, a telefonon is átjövő rajongás a műfaj iránt. Tervez egy olyan kiállítást, ami az európai gyártástörténetről, technikákról, híres manufaktúrák alapos bemutatásáról ugyanúgy szól, mint a szettekéről.

Na de a szettek!

Prágában találkoztam először a cseh Pavel Janák geometrikus mintájú, gyöngyosor fogójú kávézőkészletével, csodás vizionálni. Janák Otto Wagnernél tanult Bécsben, majd 1909-ben alapította meg az Artel iparművészeti műhelyt. 1911-ben, amikor ezt a készletet tervezte, a kubizmus érdekelte legjobban. A kiállított darabokat a brnói Goldfinger család porcelángyár készítette, akik más fantasztikus Janák-tervek újragyártási jogát is bírják. Vasarely színhasználatához, optikai játékaihoz – lásd a frissen újrainyitott múzeumot – képeket kifejezetten visszafogott a Rosenthal által gyártott készlet és ez a finom arany-fehér kombináció. Mintha víz alatti világot látnánk, olyan a hínárosan lebegő motívum, csigás, medúzás formák.

Kifejezetten jó volt magyarra bukkanni, pláne úgy, hogy Ekler Dezső tulipános sorozatát nemzetközi mezőnyben gyártja az Alessi. Első körben 1983-ban terveztettek építészekkel kávékészletet, és az akkora siker volt, hogy Alessandro Mendini második meghívást hirdetett, és a tizennyolc közé felkérte Eklert is. Aki tizenkét, világszerte kedvelt virágfajtaból rajzolt terveket, majd a tulipános valósult meg. A Wiener Werkstättét alapító Josef Hoffmann

is a természetből vette készlete alapformáját, a szetteknek van egy kerekded, tök formájú cukortartója és egy közepén elkarcsúsodó, süttők alakú kiöntője. A fogók a leghelyesebbek, a növény elkunyorodó kis szárai, és a csészék füle sem szabályos ívű, ahogy egy kertben semmi sem. A csésze kistalkája virágszirmos, emlékeztet az Ekler-tervre, főképp, mert ez a szett is hófehér, de rengeteg színes verzióban is létezik, azokon játszik a szirmokkal, sőt bármennyire népszerű ez a készlet, a szakértők szerint ugyanez ezüstből még pompásabb, az az anyag tán még inkább kézre áll neki.

Belépve nagyon szép darabok emberléptékre nagyított fotója áll, teljesen figurális így a kanna és csésze párosa. Ha azt kérnék porcelánoktól egy drámaórán, csinálják meg a jelenetet, hogy a kislány teniszlabdája betörte a szembe ablakot és várják a haragvó szomszédnőt, az lenne ilyen. Az art deco vonalú kanna fedele mintha kis arany szín micisapka lenne az alakon, aki hátratett kézzel kicsit gyanakvón néz előre, míg a gyereke ártatlanságot színlelve fordul oldalra. Nagy kedvencem a nyolcvanas években az Ettore Sottsass által építészekkel alapított, art decohoz, pop-arthoz forduló Memphis-csoport stílusát idéző készlet fekete-fehér csíkos cukortartó blokkja, feldobva egy pici lila vonallal, tulajdonképpen egy planetárium makettje is lehetne.

És ahol teljesen elszabadulnak az energiák, az Marcello Morandini vibráló szoborcsoportja, amiből biztosan lehet kávé is inni, de szegény ízlésményt kicsit leszerepli a készlet, ami ide-oda dőlő poharakból áll, rengeteg csikkal, piros sárga, zöld, kék kör formákkal és háromszögekkel, és ahol mintha színes gumispárgák tartanának össze dekoratív elemeket, az a kanna.

Jó sok időt el lehet tölteni a részletekkel, asszociálni stílusokra, festők színhasználatára, megkeresni hova bújt el az oroszlánfej vagy megszámlálni a virágokat a biedermeier szetten.

Kávé a szalonban.

Porcelánok a Merényi-gyűjteményből, Múcsarnok, 2017. szeptember 3-ig.

Vadas József

AZ ELSŐ SZTÁRDESIGNER

René Lalique



A Két páva éjjeli lámpa, 1920

© Shuxiu Lin – S. Bandmann és R. Ooi hozzájárulásával

Elzász-Lotaringia a francia szilikátipar központja. Metzben székel a Baccarat, ahol a 19. század elején kezdődött (és máig tart) a kristályüvegek gyártása. Nancyban az art nouveau idején két cég vívott ki magának ugyancsak nemzetközi rangot: az egyik Émile Gallé, a másik a Daum fivérek tevékenységéhez kötődik. S nem utolsósorban: a régió e kézműves hagyományára támaszkodva létesített éppen itt – egészen pontosan Wingen-sur-Moder-ban – üvegyárat 1921-ben a múlt század talán legnagyobb hatású francia iparművésze, René Lalique. Egykori villájában ma ötcsillagos szálloda működik; az olasz Mario Botta tervezett mellé ebédlőt és borospincét. A hajdani üzemet pedig a francia Jean-Michel Wilmotte szintén nagy hírű irodájának tervei alapján modern épületszárnyal egészítették ki, ebben nyílt meg 2011-ben az alkotó teljes életpályáját mintaszerűen bemutató múzeum.

René Lalique egy Aj nevű, a francia fővárostól északkeletre fekvő kis településen született 1860-ban. Noha pár hónapra rá szüleivel Párizsba költözött, és tizenkét évesen ott kezdte meg tanulmányait a Lycée Turgot-ban, nyaranta rendszeresen visszajárt a faluba, amelynek természeti szépségei életre szólóan rabul ejtették képzeletét. A művész nem írt magáról önéletrajzot, de mesélt gyerek- és ifjúkoráról Henri Vever-nak, amikor az többkötetes összefoglalást készített a 19. századi francia ötvösművészetről. Ebből az 1906 és 1908 között megjelent munkából tudjuk: „Hosszú órákon át időzött álmodozva a növények, a fák, a virágok előtt; csodálta elegáns formáikat, változatos színvilágukat, különleges harmóniájukat.”

Ennek az idillnek tizenhat éves korában vége szakadt. Meghalt kereskedelmi ügynök édesapja, és el kellett hagynia a rangos (és nyilván nem olcsó) gimnáziumot, ahol később olyan neves személyiségek is megfordultak, mint az író André Malraux vagy a szürrealista költő Robert Desnos (később pedig Nicolas Sarkozy). A rendszeresen rajzoló fiú tehetségére már akkor felgyeltek tanára, az akadémikus szemléletű szobrász, Justin-Marie Lequien jóvoltából. Lalique alighanem az ő tanácsára választotta pénzkereső foglalkozásként az ötvösséget, és került így tanoncnak két évre egy élvonalbeli párizsi ékszerész és ezüstműves, Louis Aucoc műhelyébe. Közben talán látogatta az École des arts décoratifs esti tagozatát, az azonban bizo-

nyos, hogy 1878-ban Angliába ment. A választás több mint logikus, ha az épp ebben az időben fénykorát élő arts and crafts mozgalomnak a szecesszió kibontakozására gyakorolt egyetemes (Magyarországon is jól érzékelhető) hatására gondolunk. Hogy miből fedezte tanulmányai költségét, rejtély; Vever említett beszámolójából csak az derül ki, hogy a Chrystal Palace School of Art Sydenhamben képezte tovább magát. Nevét az intézmény onnan kapta, hogy az 1851-es londoni világkiállítás épületét az Expo bezárását követően ebbe a Londontól délre fekvő helységbe telepítették. A Kristálypalota 1936-ban leégett, dokumentumok híján az utókor csak a pálya további ívéből következtethet az alkotó tanulmányainak indítékára.



A Nagy szitakötő hűtőrácsplasztika, 1928
© Andy Small – John Nemeth Coll.



Marc Lalique: Kristályüveg világítótest, 1951
© Musée Lalique



René Lalique
© René Lalique SA



Az Orient expressz étkezőkocsija, René Lalique pannóival (1929)

© SNCF, Institut du monde arabe, Agence Clémence Farrell, Malika Favre

Minden jel arra vall, hogy Lalique tárgytervezői ambícióival már fiatalon is par excellence művésznek készült. Amikor 1880-ban visszatért Párizsba, az iparos létforma gondolata fel sem merült benne. Beiratkozott egykori tanárának akkor már annak fia által vezetett iskolájába, hogy grafikát tanuljon. (Az École municipale du dessin Xe arrondissement azóta Bernard Palissy nevét viseli.) Szabadúszó tervezőként élt, rajzaival bombázta a nagy (részben ma is jól ismert) ékszerész cégeket (Aucoc, Boucheron, Cartier, Fouquet, Hamelin, Jacta, Viver, Villeret). Közben textileket, bútort, tapétát, legyezőt is tervezett. Freelance maradt azután is, hogy 1885-ben az anyjától kapott pénzből Jules Destapes üzletét megvásárolva végre saját vállalkozást indított: cizellőrökből (ötvösökből), szobrászokból, zománcművesekből ugyanis kivitelező csapatot toborzott elképzelései megvalósítására. Nem lehetett könnyű kenyér ez, különösen annak tudatában, hogy rövid egymásutánban kétszer is nősült, s mindkét házasságából gyerekei születtek. Ahogy később nyilatkozta, végül azért próbálkozott bejutni munkáival a nagy nemzeti tárlatokra, mert hiába „mutattam be új ékszereimet a legnagyobb cégeknek, bosszantott, hogy mosolygva hozzák tudomásomra: »Szép-szép, de

a mi ügyfeleinknek nem fog tetszeni.«” Majd egy évtizeden át kellett várnia arra, amíg eljött az ideje a számára gyerekkorától meghatározó (előbb krokikban, 1898-tól már fotókon megörökített) mezei virágok és rovarok mint artisztikus motívumok elfogadtatásának és az ékszerészetben korábban nem használatos és viszonylag olcsó anyagok (bőr, üveg, szaru, féldrágakövek, márvány) bevezetésének egy olyan területen, ahol évszázadokon át a gyémánttal és rubinttal díszített drága nemesfém darabok voltak luxusholmiként egyeduralgok. Az áttörés a kilencvenes évtized második felében következett be, s az art nouveau kibontakozásához egészében is hozzájáruló két személynek volt benne nagy szerepe. Siegfried Bing volt az egyik; 1895-ben nyitotta meg az irányzatnak francia nyelvterületen nevet adó galériáját, ahol a szecesszió több úttörő egyénisége mellett Lalique munkáit is árusította. Népszerűsítésükhöz Sarah Bernhardt is hozzájárult, akiről és akinek Alfons Mucha készített jó néhány plakátot – ugyancsak a születő új ízlés jegyében. A kor ünneplott színésznője 1894-ben ünnepelte pályája harmincadik évfordulóját. Lalique, aki korábban már készített neki jelmezeket, erre az alkalomra mintázta az isteni Sarah-t profilban megörökítő ezüst emlékrmet,

amelyet aztán őt ábrázoló ékszerek követtek. A leghíresebb, szinte már ikonikus darab, a *Szitakötő* mellű ugyan nem neki készült, de Bernhardt kölcsönkérte és viselte, s ily módon nem kis része volt abban, hogy munkáival Lalique fokozatosan meghódította előbb az úri közönséget, majd a szélesebb publikumot is. Felfogása szerint: „Többet ér [fontosabb] a szépséget kutatni, mint a luxust propagálni (...) a szellem hagy nyomot az anyagon.” A szakmai elismerés sem maradt el. Émile Gallé már a kilencvenes évek elején így köszöntötte: „ő a modern ékszer megteremtője”. Az ékszerész Alphonse Fouquet pedig: „Eddig nem létezett ékszertervező, végre itt van egy!” Az 1889-es párizsi Expón még Viver és Boucheron anyagában szerepeltek (név nélkül) Lalique munkái, az 1897-es brüsszeli világkiállításon azonban már önállóan jelentkezett – és nyert aranyérmet. Az 1900-as hasonló párizsi seregszemle pedig valóságos diadalmenet lett számára. Az állam a Becsületrend lovagja, majd tisztje kitüntetéssel ismerte el érdemeit. A három F (La Femme/az asszony, La Flore/a növényvilág, La Faune/az állatvilág) által inspirált alkotó szinte egy csapásra ünneplott sztárrá avansált. Íme egy kortársi lelkendezés Léonce Bénédite (a Musée du Luxembourg,



A Notre-Dame de Fidélité kápolna, Douvres-la-Délivrande, 1931

© C. Urbain - Musée Lalique



A fekete zománcbetétes Örvény váza (1926)
kristályüveg replikája
© René Lalique SA

majd a Musée Rodin igazgatójának) tollából a *Revue des Arts Décoratifs* 1900/1. számában: „Egy nap, nem sokkal ezelőtt, jött valaki, aki váratlanul életre keltette bennünk az Ezeregy-éjszaka ragyogásának elbűvölő káprázatát. Ez Lalique.” A világiállítás iparművészeti szekciójáról naprakészen beszámoló magyar kollégák sem fukarkodtak a dicsérettel. Fittler Kamill, az Iparművészeti Múzeum őre (*mai kifejezéssel: kurátora vagy művészettörténésze – a szerk.*) szerint „a francia művészet legfényesebb sikerét ezúttal (...) az ékszerek csoportjában kell keresni, ahol Lalique remekművei mindenkít csodálatra készítettek”. Györgyi Kálmán, a *Magyar Iparművészet* szerkesztője előbb

Roger Marxot idézi, miszerint: „Lalique egy találékony, nagy tudású s páratlanul finom ízlésű költő, aki egy új stílus alapját vetette meg.” Majd elemzéssel indokolja a neves francia kritikus szuperlatívuszát: „Női alakjai, amelyeket előszeretettel alkalmaz munkáin, a madár-, a rovarvilágból s a víz lakóiból vett motívumai, amelyeket ő önkényesen átalakít, egybevet, s fantasztikus lényekké formál. Szóval minden ízében eredeti s modern művész.” (Ennek jegyében vásároltak Lalique-darabokat, amelyek ma is az Iparművészeti Múzeum nevezetességei.) Lalique szecessziós ékszereinek egyik különlegessége az ún. *plique à jour*, az áttetsző (nem teljesen kiégetett) és ezáltal ragyogóan káprázó

színhatásokat produkáló zománc. Nem új technika ez, már a neves reneszánsz mester, Benvenuto Cellini is élt vele. Fabergé után a luxust művészi gazdagságként értelmező Lalique támasztotta fel, aki zománckísérleteivel párhuzamosan kezdett foglalkozni az ékszereiben is fontos szerephez jutó üveggel, mint egyszerre természetes, gyönyörű, ugyanakkor nem kifejezetten drága anyaggal. Első üvegműhelyét 1890-ben szerezte, az évtized végétől birtokán, Clairefontaine-ben kísérletezett fújt technikával, majd 1908-ban hutát bérelt Combs-la-Ville-ben, s ezt 1913-ban meg is vásárolta. Tömeggyártásban is használható új – utóbb szabadalmaztatott – viaszvesztéses öntési eljárásokkal kísérletezett.



A Szikatető brosz, 1900, Museu Calouste Gulbenkian
© Barbara Boumaraf-Tissier



A Bacchansnők váza (1927) kristályüveg replikái a múzeumshopban
© Musée Lalique



Fésű, 1898-99 körül, arany, maratott üveg, szaru,
Iparművészeti Múzeum, Budapest

© IMM



A múzeum épülete Winger-sur-Moder-ban

© D. Desaleux – Musée Lalique

A világháború vetett véget e felívelő művészeti tevékenységnek, ekkortól orvosi edények és ampullák gyártására kényszerült. Vele egyszerűsmind egy stíluskorszak is lezárult: a tízes évek derekától Lalique az art deco szellemében dolgozik majd tovább. A váltás előzményei korábbra nyúlnak vissza és egy barátsággal párosult szakmai együttműködéshez kötődnek. A már arrivált művész 1905-ben üzletet nyitott Párizs egyik legelegánsabb helyén, a Place Vendôme-on, ahol már abban az időben is luxuscikkeket árusító boltok sorakoztak. Szomszédja egy parfümkereskedés, aminek tulajdonosa François Coty volt, aki a szakma fővárosának tekintett Grasse-ban ismerkedett meg a nemes illatszerkészítés tudományával. A Rose Jacqueminot-val, amelynek flakonját 1904-ben még a Baccarat készítette, hamarosan milliommossá lett. A parfüm – a látványosan fejlődő modern kémia jóvoltából – ekkoriban vált a polgári rétegek számára is elérhető luxus árucikké, amely megfelelő csomagolást is kívánt. Ez hozta össze Cotyt Lalique-kal, aki már korábban is készített illatszeres fiolákat. Lalique nemcsak egy egész sorozat flakont (egész pontosan 16 darabot) tervezett a Coty parfümök számára, hanem 1910-ben a New York-i márkabolt homlokzatára is ő készítette a decensen domborodó üveglablakokat. (A kecsesen indázó kompozíció néhány év óta műemléki védelem alatt áll a Fifth Avenue-n.) Mivel közben újabb illatszeres cégek (d'Orsay, Houbigant, Molinard, Rose Ambre) jelentkeztek, Lalique felismerte a nagyszámú megrendelésben rejlő üzleti lehetőséget, amelyet aztán a világháború után állami segítséggel létesített elzászi üzemének beindításával tudott kiaknázni.

Az 1921-ben mintegy ötven fővel induló gyár a negyvenes évekre több száz embert foglalkoztató nagyvállalattá fejlődött. Számunkra persze

a művészi programban bekövetkező átalakulás a lényeges. A fantasztikus, nem ritkán álombeli lényekkel kápráztató formanyelvet a húszas években formában és koloritban egyaránt visszafogottabb – klasszicizáló – előadásmód váltja fel, amelyben – paradox módon – az egyszerű mértani alakzatokból építkező geometriának is nagy szerep jut. Ebben a szellemben születnek nagy feltűnést keltő köztéri munkái: azok a méretes (a Champs-Élysées-n 1932 és 1958 között működő) kutak, amelyek első példánya a 15 méter magas *Les sources de France*. Ez a huszadik századi üvegobeliszk volt 128 stilizált kariatidájával az 1925-ös párizsi ipar- és ipari művészeti kiállítás egyik szenzációja. Reprezentatív rokonai az art deco luxusberuházásai részeként a húszas-harmincas években forgalomba állított óceánjárók (Île de France, Normandie) első osztályú ebédlőinek csillárjai, az Orient expressz (1929) pannói, Aszaka herceg tokiói (1929–33-ban épült, ma múzeumként funkcionáló) rezidenciájában a mintás ajtóablak és kandeláberek, a Los Angeles-i Oviatt férfidivat-áruház (1927) liftajtói vagy éppen oltárok és corpusok szakrális terekben (Douvres-la-Délivrande, Jersey, Reims). De a gyorsan terjedő autókultusz nyomán Lalique tervez hűtőrácsra szerelhető plasztikákat is, amelyek mitológiai reminiscenciákat keltve jelenítik meg a modern ember sebességimádatát.

A mintegy 900 négyzetméter alapterületű és – az alkotói ars poetica szellemében – virágkerttel övezett múzeum több mint 650 tárgyat felvonultató állandó kiállítása (az oeuvre mintegy 5500 tételt számlál) az akkori szóhasználattal rajzolónak (*dessinateur*) mondott, ma designernek tekinthető Lalique képgrafikaként is megálló színes terveivel kezdődik. Ezt követően reprezentatív darabok szemléltetik az életmű minden fontos korszakát. Az örmény

származású, dúsgazdag angol olajmágnás, Calouste Gulbenkian annak idején megszállottként vásárolta barátja szecessziós ékszereit; 1969-ben nyílt lisszaboni múzeumában több mint másfél száz korai főmű található. De a Musée Lalique-ban is parádés art nouveau függők, medálok, brossok, collier-k, fejdíszek sora látható, az 1900-as Expo tárlójáról készült fénykép nagyítása mellett pedig a fotón szereplő öt bronzfigura egyike denevérszárnyaival nyújtózó álomittas női aktként idézi meg a hajdani eksztatikus légkört. Ezt követik a másfél száz darabból álló parfümösflakon-gyűjtemény válogatott darabjai; derengő pasztellszíneikkel és szeszélyesen csapongó kontúrjaikkal szemléletesen érzékeltetik – különösen a Chanel 5 (design: Lou Dofmann, 1921) végletesen puritán hasábjával összevetve – Lalique art decójának jellegét. Külön kabinetet alkotnak az 1925-os kiállításra készült munkák fényképei, a díszkút néhány fennmaradt kariatidája kíséretében. Az öntött és préselt pannók, kisplasztikák, illetve domborműves edények és tálak mellett nagyon mások azok a fújt technikájú kelyhek, poharak és más asztalneműk, amelyek áttetszőn csillogó anyagát egyszerű formák éltetik. S minthogy Lalique halála után leszármazottai technikát váltva továbbvitték az üzemet, két gyermeke (Suzanne és Marc) s unokája (Marie-Claude) kristályüvegeinek kollekcójával és készítésük-díszítésük bemutatásával zár a múzeumi kiállítás.

RIPPL-RÓNAI NŐALAKJAI

Rippl-Rónai József évekig Párizsban élt és dolgozott, ekkor kezdte el megfesteni elegáns, kecses, hosszú ruhát viselő nőalakjait. Ezeket a nőket a festő mozgásban ábrázolta, de a környezetükre kevés hangsúlyt fektetett. A testtartás mellett még egy dolog közös Rippl-Rónai nőalakjaiban: mindig tartanak valamit a kezükben.

Figyeld meg a nők testtartását és próbáld meg kitalálni, hogy mit csinálnak éppen! Rajzold be a kezükbe a szerinted hiányzó tárgyakat!



Barangolj velünk!

Tégy egy vidám látogatást a múzeumban és ismerd meg játszva, alkotás közben a Magyar Nemzeti Galéria legnépszerűbb műalkotásait és művészeti stílusait.

Várunk!

A foglalkoztató- és színezőkönyvet keresd a Magyar Nemzeti Galéria shopjában és webshopjában.

shop.szepmuveszeti.hu

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Ön a legtöbb helyen **20 százalékos kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

*Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Nemzeti Táncszínház | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum | Szkéné Színház | Trafó | Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok



magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ
KÁLMÁN IMRE TEÁTRUM

MŰVÉSZETI VEZETŐ: KERO®

K
KREATÍV
KAPCSOLATOK

Rendező:
Székely Kriszta

www.operett.hu

[f](#) [@operettszinhaz](#)

Felelős kiadó: Lőrinczy György főigazgató



A magyar művészet történetének vannak nagy, kibeszéletlen történetei. Az egyik ilyen Kondor Béla és Erdély Miklós barátságát, pontosabban annak utóéletét árnyékolja be. Az itt következő írás minden apró részletre kiterjedően vizsgálja az eset körülményeit, az akkori viszonyokat, mechanizmusokat, idézve az érintett két művészt, szemtanúkat, pályatársakat.

Sugár János

MINDEN MÁS EZUTÁN



Molnár Edit: *A koporsós*, 1972, ezüst zselatin nagyítás, üveg, 500 × 600 mm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM – MNG

A támogatás hiányában két éve megszűnt, azonban 1989-ig egyedülállóan befolyásos, a pártállami felsővezetés igényesebb kultúrpolitikai szócsovéként is működő *Kritika* című folyóirat 1973/2. (februári?) számában jelent meg az előző év decemberében, 41 éves korában elhunyt Kondor Béláról szóló nekrológ. Legalábbis a címből, amelyben a művész nevét a születés és a halál évszáma követte, erre lehetett következtetni. A *Kritika*, önmeghatározása szerint, *a realizmus esztétikája alapján álló, a marxista-leninista ideológia mellett elkötelezett* folyóirat volt, más szóval, ami itt jelent meg, az egyértelműen a hivatalos álláspontot képviselte. A cikk alatti (R) Rózsa Gyulát fedte, aki már 23 éves korától a központi pártlap, a *Népszabadság* képzőművészeti kritikusa, valamint 1971-től 14 éven át a *Kritika* képzőművészeti rovat vezetője volt. A korlátozott és irányított nyilvánosságban ezek egyértelműen befolyást jelentő, komoly pozíciók voltak, nem túlzás tehát, hogy a pártállami kultúrpolitika második generációjának nagy perspektívák előtt álló, ifjú titánjának lássuk a szerzőt, aki a képzőművészeti közélet-

ről írva már 1968-ban kiállt a 3T koncepciója mellett,¹ amely szerinte őszinte és azért jogos, mert az állam a mecénás, vagyis a megrendelő. Később ő foglalja össze a pártlapban a Vitányi Iván által indított „képzőművészeti vitát”², cikkeiben végig többes szám első személyben szólva. Úgy tűnik, a 70-es évek elejétől lehetett valami általános kultúrpolitikai stratégia arra nézve, hogyan lehetne bizonyos idősebb és fiatalabb művészeket be- vagy visszakormányozni a támogatott kategóriába. Ebből a szempontból Rózsa Gyula írásai fontos szerepet játszottak, ő alkotta meg és művelte mesterfokon a negatív típusú kritikát, ami egyfelől „marxista” és szigorúan bírál, amivel taktikusan eleget tesz a keményvonalas kultúrpolitikuskok elvárásainak, másfelől viszont nyilvánvalóvá teszi a visszafogadás feltételeit. A bennfentes Rózsa Gyula egy olyan 3T felfogást képviselt, amelyben a „Tűrés” kategóriája mintegy előszoba, ahonnan *a marxista, marxista igényű és magát marxistának tekintő műkritika*³ az arra alkalmasakat átvezeti a „Támogatás” kategóriájába; a „Tiltás” pedig keveseket ugyan, de súlyosan érint.

Az említett, kissé megkésett nekrológ, ahogy az a záró bekezdésből kiderül, a Kondor sírjánál zokogó *mai magyar művészetkritika* nevében szól, a fájdalom miatt keserű, szenvedélyes hangon, de nyíltan és egyszerűen, nem hallgatva el, sőt taktikusan rámutatva a hibákra is, mert hogy Kondor *tombolt, fékezhetetlen volt, olykor cinikus és kiábrándító*. (Ez lett volna a pártállami köztudat Kondor-recepciója?) Majd egy olyan új koncepciót mutat be, amely alapján az elhunyt Kondor Béla művészetét egy csapásra a hivatalos kultúrpolitika számára elfogadhatóvá, egyszersmind hasznossá lehet tenni. Kezdetként (R) nagy ívű, bár művészettörténetileg nem igazolt háttérrel vázol fel, miszerint a magyar festészet 30 éven át válságban szenvedett, és az ezt felváltó, *megtisztult és elkötelezett termékenység* hozó új időszakítás Kondor 60-as évekbeli indulásával jött el. (Ez volt a Kondornál tíz évvel fiatalabb Rózsa Gyula saját indulása is, hiszen 1964-ben az egyetemről egyenesen a *Népszabadság* mélyvizébe került.) Állítása szerint Kondor *kitaszított* volt, de kitaszítottként nem nézte meg jól, hogy milyen más kitaszítottak-

kal kerül egy sorba. A magyarázatra nem veszteget időt, arra, hogy egyáltalán mit jelent a kitaszítottság? Kik, miért és honnan lettek kitaszítva? A kor hivatalos beszédmódjának megfelelő homályos megfogalmazás arra épít, hogy majd minden érintett automatikusan a saját félelmeihez igazítva értelmezi a kérdéses részeket. Látszólag nyíltan megemlíti valamit, amiről akkoriban a nyilvánosságban leginkább hallgattak, és megalkotja a „kitaszítottság” addig nem használt fogalmát, ami egyfajta szenvedélyes töltésű eufemizmus a jól ismert, hűvös és adminisztratív tiltáshoz képest. *Aki nem szereti az Urat, legyen kitaszított!* (Szent Pál 1Kor 16–17) Ugyanakkor rejtett, de lényeges alüzenet, hogy ezek szerint a kitaszítottságnak fokozatai vannak, esetleg onnan vissza is lehet kerülni.

Ezután következik a lényeg, a szerző újítása, a hatalmas csavar, miszerint Kondor *valójában* mégsem vállalta a közösséget az egyéb kitaszítottakkal. Akkor tehát csak látszólag nem nézte jól meg, hogy kikkel kerül egy sorba? Eltitkolta volna, hogy nem vállal közösséget saját baráti körével? A szerző továbbmegy: *kétes üzletfelek dicsőítették vagy árulózták le* Kondort. Hogyan értendő a kétes üzletfél? Valaki, aki a dicsőítéssel kufarkodik? És egyáltalán mindezt honnan veszi? Más szóval, a kitaszított páriák belügyeiről honnan ilyen jól értesült?

A fentiek alapján következik a konklúzió (és ezért zokog a *művészetkritika!*), hogy az igazságtalanul kitaszított Kondor nem az alkoholba és szívbetegségébe, hanem a *küldetésébe pusztult bele*. A kitaszított messiás, aki tévedésből latrokkal barátkozott, de belepusztult? Az újszövetségi retorika kissé megkavarja a gondolatmenetet, de a szerző által korábban már többször, igényesebb formában felvillantott stratégia jól kivehető itt is: bizonyos alkotók megnevezése (pl. Csernus Tibor, Lakner László), akik rossz társaságba kevertek, ténvéra vitte őket Nyugat-majmolókból és dilettánsokból álló baráti társaságuk, amely hol felmagasztalja, hol kíméletlenül leszidja őket. Egyébként nem pont erre volnának a barátok? A mindebből kibontakozó üzenet maga az abszurd: a barátok csak a bajt hozzák, gyertek, velem barátkozzatok. Az esetleges baráti közösségek bomlasztása, belső ellentétek szítása egyébként ekkoriban folyamatosan alkalmazott technika volt, a cenzúra operatív kiterjesztéseként működött.⁴ Rózsa Gyula írásaiban rendszeresen kritizálja a *széplelkeket*, művészet-történezeseket, akik szakmai módon ítélnének; szembeállítja őket a *művészetkritikával*, azaz praktikus önmagával, akit a *művészetpolitikát alakító kritikusként* határoz meg.

Kondor kitaszítottsága egyébként ténybelileg nemigen alátámasztható. 1959-ben Derkovits-ösztöndíjas, kétszer kapott Munkácsy-díjat 1965-ben és '71-ben, 1960 és '72 között 15 egyéni kiállítása volt (többek között a Fényes Adolf Teremben, 1960-ban; a Dürer Teremben, 1964-ben; az Ernst Múzeumban, 1965-ben; a Múcsarnokban, 1970-ben; a Dorottya utcában,

1972-ben), számos rangos csoportos kiállításon vett részt, 1968-ban pedig Kokas Ignáccal és Vilt Tiborral ő képviselte Magyarországot a Velencei Biennálén.

Kondor egyedül a propaganda és a belügy szemében lehetett kitaszított, valószínűleg azért, ahogy (R) korábban pontosan megfogalmazta: mert *olykor cinikus és kiábrándító volt*. Belvárosi műterme társasági központ, házibulihelyszín volt, széles baráti körébe túrt és tiltott (megfigyelt) személyek egyaránt tartoztak.

A nekrológ nyelvezete elárulja, hogy elsősorban a pártállami kultúrpolitika közép-káderei számára sebtiben megírt, egyszerű és érthető üzenetről van szó, amelyben az agitprop spin doctor új kommunikációs stratégiát mutat be. Ennek alaptézise, hogy Derkovits Gyula halála (1934. június 18.) óta nincs magyar festészet, és ennek szellemében, frappáns megfogalmazásokkal lesöpör mindenkit a múltból, és a hatalmas lendülettel az akkorra már kínossá vált szocreál is bátran elintézi. A magyar festészet eme mélyrepülését Kondor állítja meg, és most, mivel az érintett már nem szólhat bele, a szerző kimondja a Kondor-befogadás aktuális érvrendszerét: se nem Európai Iskola, se nem avantgárd, épp ezért a miénk. És hogy tényleg mindenki értse, végül ünnepelesen ráhelyezi Kondor sírjára a koszorút: *szocialista*. Már csak azért is, mert – ahogy írja – ezt neki maga Kondor árulta el, egyszer négyszemközt, egy konyak után. Hatalmas bizonyíték, egyszermind *reenactment* után kiáltó helyzet: az államszocialista Magyarországon az ismert *fékezhetetlen* művész, aki *olykor cinikus és kiábrándító*, egyetlen konyak után lezúdul és bevallja a pártlap ifjú kritikusanak, hogy ő szocialista.⁵ Ma egy ilyen szakmai érvelés valószínűleg komikusan hatna, de a maga korában ennek súlya volt, ha nem is szigorú szakmai értelemben.

Mínt hogy mindez a *Kritikában* jelent meg, hiába volt csak egy (gyanúsán) szerény (R) az aláírója, messze több volt, mint szomorú nekrológ. Ez volt a friss, hivatalos álláspont, amelyet alsóbb fórumokon ki lehet majd bontani, hogy a középszintű apparátus átültethesse a gyakorlatba.

A sajátos nekrológ egyébként, elég szokatlan módon, *alább dokumentumot közlünk* felkiáltással tartalmazott egy csatolt szöveget is. Mivel Kondor vallomásának, miszerint ő szocialista, sajnos egyetlen fültanúja volt csupán, (R) komoly bizonyítékkal is előállt. Ezt, az *Egy Kondor-dokumentum* címen kiemelt anyagot a következő szöveg vezette fel:

1972. július 3-án fotós barátommal Szentendrére utaztunk, az új művésztelep megnyitására. Az ünnepség végén néhányan átsétáltak a telep kertjébe – Korniss Dezső, Pirk János, Klimóék, Hegyiék és Kondor Béla. Beszélgettünk, álldogáltunk egy nagy fa árnyékában. Akkor értem oda, amikor Korniss a koncept artról adomázott. Bekapcsoltam a magnómat; épp Kondor vette át a szót. Én akkor még nem tudtam, ki ő. Íme, a magnószalagról leírt szöveg (Varga Gábor).

A szöveg egy spontán beszélgetés rövid részlete, Kondor Béla nagyjából háromperces monológja, amelyben egy bizonyos M-ről és a koncept artról adomázik. A hangnemből, megfogalmazásokból ítélve egyértelmű, hogy a társaságban, jó hangulatban beszélő Kondor ezt nem a nyilvánosságnak szánta. Az átirat szerint először arról mesél, hogy a minap M-nek *mutogatott koncept-fotókat* (esetleg épp a sajátjait?⁶ de akár lehetett a *Fotóművészet* legújabb száma is⁷), és mivel ezek a képek technikailag gyengék voltak, azon röhögtek, hogy Kondor ötlete alapján közösen berendeznek majd egy *konceptúzus laboratóriumot*, ahol pénzért aktokat lehet fotózni, de a gépekben nem lesz film, és kész képek helyett majd mindenféle rossz fotókat adnak vissza. Az elbeszélés szerint pár napra rá M azzal az ötlettel állt elő, hogy Kondor hatodik emeleti ablakából egy utcakövet szeretne kidobni, és ezt fotózná Kondor kamerájával. Kondor nem örült, szerinte ez balesetveszélyes, például a kő agyonütheti az utcán álló fotóst. Ez kétségkívül jogos ellenvetés, bár furcsa csattanóként azért kiderül, hogy mindez a Kondor Béla ablakából 1961-ben kizuhant Sarkadi Imre író emlékére történe. És ekkor jön a lényeg, az idézett hangfelvétel utolsó mondata, külön bekezdésben: *Hát ez az ő konceptje*.

Akiknek az üzenetnek ez a része szólt, tudták, hogy kicsoda ez az ő, M, azaz Erdély Miklós, ahogy azt is tudták, hogy kicsoda (R), a szerző.

Erdély Miklós: (...) *ez tényleg mindenkit megdöbbenített – hogy ilyen gyorsan, erre a célra használták föl. Mert én nagyon jóban voltam Kondorral, ez biztos. És az én pozícióm egy más pozíció volt, mint az általános, illetve egy más irányzatot képviseltem; és abban a réműletben, hogy Kondor halála rajtam keresztül ezt az irányzatot erősíti, ezt rögtön megakadályozandó kellett a nekrológban ezt közölni. Nem tudom, emlékszel-e, hogy ott, nem magukban a hangfelvételekben, hanem a többi kitételben... Rózsa Gyula írta ezt, emlékszel, hogy ott hogy van? Hogy a percmemberkével nem árult egy gyékényen, meg satöbbi, ilyesmi stílusban... hogy ezt igazolandó. Én még ilyen mocskos baromságot életemben nem... hasonlót sem, a sajtótörténetben egyedülálló, hogy egy barátságot a halál pillanatában így megbélyegezzenek... illetve letagadni és megbélyegezni. Úgyhogy ettől az ember azonnal hanyatt-homlok menekül, mert ilyen esetben mit csináljak? Ágálni? Ez annál izléstelenebb. Úgyhogy ez azért is nagyon piszkos volt, szinte lehetetlen ellene tenni. Lehetetlen a szarba benyúlni úgy, hogy ne legyen az ember keze szaros. Úgyhogy ez ezzel a helyzettel. Ezért nekem ez az egész kérdés véghetetlenül kényes. Erre a barátkozásra nekem intenzíven tíz évem ment rá, és nem intenzíven mondjuk '54-től számítva '72-ig, az tizennyolc év. Ebből nagyon intenzív tíz év. Ami nem kevés egy életből.*

Az idézet részlet Rényi András Erdély Miklóssal készített 1983-as interjújából.⁸ Erdély egy korábbi, 1981-es hangfelvételen⁹ részletesen beszél barát-

BELA 1931–1972

g, William Blake-től Zrínyi Miklósig és egy Lászlótól az első óceánrepülőig. Mindvalóban csak alkatrész volt egy nagyobb, kai-társadalmi érték szolgálatában. Hogy ebben Kondor tombolt, fékezhetetlen volt, kor cinikus és kiábrándító? A festőknél kevésbé érzékeny emberek is tombolnának, kezhetetlenül cinikusak és kiábrándítóak lennének, ha közületi megbízásaikat rendszavonnák, képeiket nem vásárolnák, kiállításait félreértenék, félredicsérnék vagy vonhallgatnák. S igen erősnek kell lennie annak, aki kitaszítotttsága ellenére megnézi, *ekel együtt* kitaszított, s akkor sem vállalja a közösséget pillanatokberekkel, ha ezekkel pillanatokberekkel egy nevezőre hozzák. A fűzött dokumentumot közlünk; nyers, kamaszosan szabadszájú, széplekeknek ismét fájdalmat okozó Kondor-dokumentumot arról, hogy Kondor nem alkudott és nem kötött üzenet; akkor sem, ha bizonyos nézőpontokból gyékényen látták felettébb kétes üzletekkel; akkor sem, ha a kétes üzletfelek diktálták, s akkor sem, ha leáruolták. Kondor egyértelműen és a zsenik konokságával mutatta azt az utat, amit kora és embersége kiölt számára. Nem egyedül járta, s a többiek, akik vele járták, nem haltak bele. Vízönt a többieknek megvolt az az előnyük — idősebbek voltak —, hogy saját régebbi tapasztalataikra támaszkodhattak, vagy — ha fiatalok voltak — megvárhatták a tapasztalatokat. Kondor maga szerzett tapasztalatokat, meggyőződés nélkül kell tudomásul venniük, hogy az élete árán. S bár életében nagyon kevesen írták le művészetével kapcsolatban azt a szót, hogy „szocialista”, s bár haza után több száz széplélek fog felszisszenni, a műveit életművére helyezzük — úgy, és olyan megkülönböztetésével, mint a Derkovitséra a posztumusz díjjal —; odahelyezzük. Nemcsak azért, mert maga vallott így magáról, pohárnyak utáni lazább, kevésbé támadó állapotban, hiszen ennek a vallomásnak egyetlen úja volt. Hanem azért, mert ugyanezt mondják művei, s ez ellenőrizhető.

Az új magyar társadalom esztétikai és etikai elvi ismerete szól ezekből a művekből. És a nagyszavú dicsőítések és a nagyszavú utószavak közben mindig elmulasztotta észrevenni a szakirodalom. Kondor művészetének lényegét soha senki nem találta meg írásban Kondor Béla életében.

Ha van okunk a siránkozásra, emiatt valószínűleg sírhatunk a sírnál mi, mai magyar művésztika.

(R.)

Egy Kondor-dokumentum

1972. július 3-án fotós barátommal Szentendrére utaztunk, az új művésztelep megnyitására.

Az ünnepség végén néhányan átsétáltak a telep kertjébe — Korniss Dezső, Pirk János, Klimóék, Hegyiék és Kondor Bela. Beszélgettek, álldogáltak egy nagy fa árnyékában. Akkor értem oda, amikor Korniss a koncept artról adomázott. Bekapcsoltam a magnómat; épp Kondor vette át a szót. En akkor még nem tudtam, ki ő. Ime, a magnószalagról leírt szöveg.

Varga Gábor

Egész szenzációs! Miután fönt volt nálam M. — mint az előbb mondtam —, mutogattam neki konceptfotókat. Gyerekek, hát a vak is jobb képeket csinál! Egy rendes fotomasina saját magától is jobbat készít. Ajánlottam először is, hogy állítsunk fel egy intézetet, ő adja az alaptőkét, beszerzünk mindenféle vacakokat, olyan magnót, ami nem szól, nyávog vagy nyekereg, aztán olyan fényképezőgépet, amiben nincs objektív, s nem lehet egyáltalán fényképeket csinálni vele, s hirdetést adunk fel a Magyar Nemzetben: „Konceptiózus laboratórium!” Bárki igénybe veheti, napi 500 forint. Mindenki annyi fotót csinálhat, amennyit akar, persze a gépben nem lesz film, viszont akt lesz elég, és akkor kap mindenféle vacakokat, hogy ezt csinálta. Van egy kis francia írógépem — én nem tudok írógépelni —, és akkor majd azon írjuk, hogy „krogyomotyo, rotyo”. És a fényképek alá ragasztjuk, sárga celluloidokat is, meg mit tudom én, micsodákat — hát még egyebekről is beszélgetünk. Két nap múlva telefonál, nem vagyok otthon, Jutka veszi fel a kagylót, azt mondja, hogy nagyon fontos ügyben szeretne velem beszélni. Visszahívtam később, s akkor elmondta, hogy a következő ötlete támadt: éntőlem — a Bécsi utcában lakom, a legfogalmasabb belvárosi utcák egyike — ledobunk egy utcakövet a hatodikról, az ablakomból, s akkor valaki lent fényképezi, ahogy leesik a kő, ahogy leesik a kő, egy fényképezőgéppel, s egy másik ember fölülről filmezi. Mondom, hogy: kő van? Az nem érdekes — aszongya —, előbb-utóbb szerzünk. Kinek van filmfelvevője? Hát neked. Kinek van fotomasinája? Az is neked van. Nade: ez az ő konceptje! És ezt nyolcadikán már le kell adni egy kiállításra. Ide figyeljete! Ki az a barom, aki odaáll, fél méterre mellette leesik egy kő, s akkor el tudja sütni azt a szerencsétlen gépet, amikor már valószínűleg vagy a fejét találta el, vagy a gépet tette tönkre, és nem látszik semmi. Na és mi van akkor, hogyha én felülről nézek egy követ, ahogy a hatodik emeletről esik le, nem látok semmit, csak egy hangyát. Hát micsoda ez? És miért pont énnám? Azért, mert onnan esett ki Sarkadi.

Hát ez az ő konceptje.

ságáról Kondorral: *Az igazi nagy ellenségeskedés közöttünk folyton az avantgárd és a nem avantgárd közötti különbség miatt volt, mert erről egy egész életet el lehetett vitatkozni persze, és minél több pálinkát fogyasztottunk, annál több érvert talált mindkettőnk a maga igazára. Érdekes, hogy borzasztó avantgárdellenes volt. Mindent hülyeségnek tartott, pedig eljártunk a Kurtágékhoz, mindenféle zenét hallgattunk, a Ligetinek a zenéjét, mindent végighallgatott, és mindig nagyon lesújtóan nyilatkozott ezekről a dolgokról.*

Kondor Béla monológja egy 1972. június végi történetre utal, Beke László tavasszal hirdette meg *Utcakövek és sírkövek* című pályázatát, és Erdély erre szánta ezt az akciót, amelyben egy Kondor ablakából kizuhanó utcakövet szándékozott lefényképezni. Helyette aztán egy másik művet készített, a János kórház előtti utcakövekre felírta: „*Ha az emberek elhallgatnak a kövek fognak beszélni. Luk. 19,40*”. A Török Ferenc tervei szerint újjáépített szentendrei új művésztelep megnyitója, és így a Rózsa Gyula által idézett beszélgetés július 3-án, hétfőn történt. Beke László a pályázatra beérkezett anyagot július 8-án mutatta be diavetítés formájában Balatonbogláron a *Direkt hét* keretében. Mivel a diavetítés technikai okok miatt félbeszakadt, nem tudni, hogy Erdély műve végül szerepelt-e itt. Elképzelhető, hogy művét boglári utazása után valósította meg. A fotódokumentáció először 1994-ben volt kiállítva.

Mai ésszel nehéz belátni, hogy Kondor „*Hát ez az ő konceptje*” mondata a kitalizottakkal való közösség-nem-vállalás szempontjából mit bizonyít. Jószerivel semmit, két jó barát beszélget a műveiről, és az egyikük egy ponton aggályoskodik. Ha nem volna egy bekezdéssel drámaian elválasztva az addig folyamatos szövegtől, korántsem lenne az utolsó mondatnak olyan jelentősége, különösen, hogy a szövegben már néhány mondattal korábban is elhangzik: *Na de: ez az ő konceptje!* Az átirat alapján akár úgy is értelmezhető, hogy ez az én konceptem (a fotózás), ez meg az ő konceptje, de akár úgy is, hogy ne a másik kamerájával, lakásában stb. csinálja az „ő konceptjét”. Egyedül a hangfelvétel dönthetné csak el a szöveg valódi jelentését, és persze jó lenne ismerni az előzményeket (amire Kondor az első mondatában utal: *mint az előbb mondtam*) és a folytatást. Annyiban (R) nyilván önmérsékletet gyakorolt, hogy nem tett felkiáltójelet a leválasztott mondat végére.

A hatalmas állítás, miszerint Kondor valójában nem vállalt közösséget az egyéb kitalizottakkal, csupán egyetlen személyre, baráti körben tett, többértelmű megjegyzésen alapul – valódi bizonyító ereje nincs.¹⁰ Egyedül az igazi címzettek érthetik a benne rejlő fenyegető üzenetet. Mivel Kondor hivatalos befogadása elé már korábban sem tornyosult akadály, főleg nem a halála után, ezért nem lehet elhessegetni az érzést, hogy a „Kondor-nekrológ” praktikus körítés, ürügy csupán, a lényeg ennek a hangfelvételnek a közlése és kontextusba helyezése volt.

A „kitalizott” Kondor Béla felkarolásán valószínűleg már korábban elkezdtek gondolkodni, minthogy 1972 nyarán a megidézett budapesti műterem mellett egy szentendrei is kapott. Erről egyébként Klimó Károly így emlékszik: *A háttérről röviden. Az újjáépített szentendrei nyári művésztelepen két régi teleptag, Gráber Margit, fiatalkori rajztanárom és atyai pártfogóm, Kmetty János javaslatára kaptam műtermet. A cél egyrészt a fiatalítás volt, így választották be lelkesen Kondort is, és persze hogy a rossz körülmények között dolgozó idős Európai Iskola tagjait (Bálint Endre, Anna Margit, Vajda Júlia) kizárhassák a kedvezményezetttek közül, éppen azokat, akik leginkább megérdemelték volna a műtermet. (Amikor Bálint egyszer-egyszer barátságosan meglátogatott a telepi műteremben, igencsak kényelmetlenül éreztem magam.)¹¹*

A proaktív Rózsa Gyula már négy évvel korábban, egy 1968-ban írt kritikájában elkezdte becserkészni Kondort, szellemi párbajra hívta ki az *irracionális és kiábrándult életbölcselettel rendelkező* művészt – ami azért alig leplezett fenyegetés is, hisz mindez a pártállam központi orgánumban jelent meg:¹² (...) *Olyan erős (ellenfél) – írja –, hogy legyőzni, meggyőzni csak akkor tudjuk, ha elsősorban ideológiai lényegét támadjuk szellemi vitákban, s nem képviselőjének egzisztenciális és művészi érvényesülését a gyakorlati életben. Voltak már ilyen ellenfeleink, (...) Félélmetes hangütés, ha hozzáképzeltük a kor viszonyait. Aztán két évvel később, 1970-ben már nagyon pozitívan és újraértékelően ír Kondorról, örömmel konstatálja, hogy művészetében a keserű cinizmust felváltja a harmónia és tiszta szépség.¹³*

Élő művészek esetében a visszacsalogatás az aczéli kultúrpolitika ismert stratégiája volt. De egy frissen lezárult életművet először Rózsa Gyula próbált becsatlakoztatni a hivatalos kánonba. Már nekrológiájának első mondatában kimondja a tézist: Kondor *beteljesítette küldetését*. Az egyszerre pártos és biblikus megfogalmazás látszólag azt jelentené, hogy fiatalon halt meg ugyan, de teljes életművet hagyott maga után. Valójában inkább durva elszólással ér fel, mert később egyértelművé teszi, hogy *szükséges és hasznos is volt számunkra a küldetés, amibe Kondor Béla belepusztult*. Mi lehetett ez a küldetés? Az, hogy posztumusz ki lehessen játszani az avantgárd ellen? Mindenki ellen? A *zokogó művészetkritika* és a sok biblikus utalás talán csak a rossz lelkiismeret ügyetlen gesztusa, Júdás-szimptóma. A lényeg, hogy miután meghalt, már nem mondhatott ellent a Rózsa Gyula által előkészített befogadási érvrendszernek, beteljesítette küldetését, ennyi volt, rendszerkonform kanonizációját fel lehet gyorsítani. És ha ezzel még le lehet járatni az avantgárdot, és név szerint Erdély Miklóst, akkor ez egy gulyásmachiavellista mestermű. Bár talán pont ezért is nem szerepel Rózsa Gyula 1980-ban publikált összegyűjtött írásai között.¹⁴ A pártállami kultúrpolitika számára a legnagyobb mumus a happening mellett a „koncept”

lehetett, mert lejáratására minden lehetőséget megragadtak, általában a hagyományos szakmaisággal igyekeztek szembehelyezni, mindezzel máig működő mémeket építve a köztudatba. A koncept összefoglaló neve volt mindannak, amit nem lehetett egyértelműen interpretálni. Látszólag konkrét ugyan és ártalmatlan, de hátha nem vesznek észre egy veszélyes rejtett jelentést, akiknek ez lenne a dolguk, viszont a közönség mégis megfejti. Ezért, az éberség jegyében, a cenzúrának magának kell a legellenesegesebb interpretációkat megalkotnia. A koncept a cenzurális gondolkodást paranoiássá teszi – legalábbis ez a kelet-európai hagyomány.

Sok regiszteren szól egyszerre ez a *Kritika*-oldal, egyrészt útmutató és érvelési segédlet a közép-kadereknek: Kondort mostantól szeretjük, ő a miénk, a konceptet meg nem szeretjük. De üzenet a sorok közt olvasni tudóknak is, akik dekódolják az M-et: mindent tudunk. És közben szinte személyesen Erdélynek is: rajtad tartjuk a szemünket. Valószínű, hogy a kitalizottak többes száma is inkább csak egyedül őt takarja, aki a koncepttel üzletel, és akitől, íme, barátja „bizonyíthatóan” elhatárolódik. Rózsa Gyula megnevezte az antitezist (a sátánt,¹⁵ ha átvesszük biblikus utalásrendszerét), mert valójában a kitalizott M volt az oka, hogy Kondor is kitalizottá vált, mintegy megfertőződve általa. Amikor Erdély és Kondor legendás barátsága lazulni látszott, jött a kitalizottak belügyeit jól ismerő Rózsa Gyula, és amit meg lehetett tenni, azt mind megtette, hogy elidegenítse Kondort a baráti körétől.

De milyen veszélyforrást láthatott a Kondornál három évvel idősebb Erdély Miklósban Rózsa Gyula? Csupán néhány hónappal korábban, Beke László *Fotóművészetben* megjelent írásaival¹⁶ polemizálva a *Népszabadságban*¹⁷ megemlíti Erdély Miklós nevét, és Beke nyomán leírja annak *Anaxagorász: A hó fekete*¹⁸ című alkotását. (Egyébként Beke cikke miatt a *Fotóművészet* főszerkesztőjének önkritikát kellett gyakorolnia, kihúzták Szentjóbó Tamás említését¹⁹; kis híján betiltották az egész lapszámot.) És most, Kondor kapcsán, ha csak az értők számára kódolva is, de újból néven nevezte. Erdély volna a menthetetlenül kitalizott? Akire már nem lehet azt mondani, hogy rossz társaságba keveredett, mert ő maga volna a rossz társaság? A tiltás esetleg visszavonható, a kitalizálás nem. A következő években mindez szó szerint vehető volt, sokakat emigrációra kényszerítettek (Halász Péter Színház, Szentjóbó Tamás), és sokan maguktól mentek el (Altörjay Gábor már 1967-ben, vagy a hetvenes évek első felében az ipartervesek nagyjából fele). Erdély nem emigrált, de pont ezekben az években állt a legerősebb tiltás alatt: 1979-es grafikonja szerint²⁰ az elképzelések és megvalósulásuk viszonya 1972–73-ban vált elviselhetetlenné²¹. Igazából néhány megjelent íráson és szűk körű akción túl egyedül a híres 1970-es R kiállításon szerepelt meghívottként, a hivatalos művészeti perspektívából jelenléte alig volt észlelhető. Épp ezért meglepő kisé, hogy

Rózsa Gyula ilyen kiemelten foglalkozik vele. De (R) M-et nem hívja ki szellemi párbajra. Valószínű, hogy leginkább Erdély személyes hatásától tarthattak, mert annak ellenére, hogy nem volt művészeti főiskolai múltja, és ezért nem volt köthető mesterhez vagy generációhoz, mégis a legkülönbözőbb körök fogadták be és hívták meg. Ez, mint jelenség, valószínűleg éppoly érthetetlen volt a pártállami kultúrlogika számára, mint a koncept.

Különös, hogy az egész oldalas nekrológot nem az elhunyt művészről vagy alkotásáról készült fotóval illusztrálták, hanem az idézett hangrögzítés szituációjának képével! Vajon miért volt szükség aláhúzni a közösség-nem-vállalást bizonyító hangfelvétel hitelét? Hiszen egy pártállami orgánumban ilyesmire nincs szükség, ami abban megjelenik, nem attól fontos, mert okvetlenül igaz. A képen látható helyzet egyébként csak még gyanúsabbá teszi az egészet, mert egy szakszerűen használt, profi riportermagnót látunk rajta, amelyet boltban nem árusítottak. Egy rendkívül áthallásos, konzolidált diktatúrában már egy ilyen hangfelvétel is nagyon gyanús, és a képi illusztráció csak fokozza ezt. A kép publikálása mindenesetre egyértelművé teszi a hangfelvétel jelentőségét.

A fényképet Hegyi Gábor (1952–1992) készítette, aki akkor, 21 éves kezdő fotósként, családi joron volt jelen (édesapja, a képen is látható Hegyi György festőművész, jobbról a második Klimó Károly mellett). Az ő jó barátja volt a hangfelvételt készítő 20 éves fiatalember, a Hegyi család körül kialakult fiatalokból álló népes társaság tagja, akik akkoriban minden szabadidejüket igyekeztek Szentendrén tölteni. Varga Gábor éppen azon a nyári napon, a rádiós Kubinyi Ferencsel való ismeretsége révén, későbbi rádiós munkák reményében, elvihette kipróbálni az Uher 4000-es profi riportermagnót. Lementek Szentendrére, ahol Hegyi Gábor az új fényképezőgéppel fotózott, ő pedig hangfelvételeket készített, így módon a megnyitót követő spontánul alakuló beszélgetésből is felvett nagyjából 20 percet. Viszszahallgatva Sarkadi halálának említése miatt érdekesnek gondolta Kondor szövegét, úgyhogy átirta az egészet, és ismeretlenül, az utcáról bevitte az általa ismert legrangosabb folyóirat, a *Kritika* szerkesztőségébe – és többet nem törődött a dologgal.²² (Az eredeti hangfelvétel néhány éve lomtanánítás áldozata lett.)

Kondor monológia tehát berepült Rózsa Gyula asztalára, ő meglátta a benne rejlő lehetőséget, de mert olyan anyagról volt szó, amelyet Kondor életében nyilván nem lehetett volna publikálni, elrakta, és megvárta az alkalmat, ami az érintett halála után el is jött. Erdély Miklós: *...várható volt ez a haláleset. Már egy évvel korábban nagy nehezen leszokott az ivásról. Amikor kinn voltam nála Szentendrén, csak Traubisodával kínált, és ő is csak ilyen üdítőitalokat ivott.*²³

Az eljárás ízléstelensége egyébként még az akkori viszonyok között is sokakat felháborított, Németh Lajos tiltakozó levelet írt a *Kritika* fő-

szerkesztőjének, hogyan ezt idén publikált 1986-os életinterjújában el is meséli.²⁴ De egyedül Ember Mária *Magnósok járnak közöttünk?* című olvasói levele jelenhetett meg a *Kritika* áprilisi számában,²⁵ melyben *Mi lesz velünk, ha ez a módszer iskolát csinál?* – kérdi. Rózsa Gyula magabiztos, kioktató hangon válaszol, mintha nem értené a kérdést, de el is árulja magát, mert nem tudja megállni, hogy ne említse büszkén: *...a hozzánk elhangzó csobogások szerint az „adoma” hullámverése mégsem volt olyan „sekély”; persze nem szeretnék dicsekedni.* Egyszerűen elérte célját. És ennek azóta is kárát látja mindkét életmű recepciója.

Erdély Miklós hagyatékában megtalálható egy, a *Kritikának* elküldeni tervezett levélfogalmazvány,²⁶ de az ő igazi válasza öt évvel később, a Józsefvárosi Kiállítóterem fotogram-kiállításán²⁷ bemutatott *Fekete nekrológ Kondor emlékére* lett, amely fotográfiai eszközökkel oltja ki az inszINUÁLÓ *Kritika* oldalt.²⁸ Érdekes módon Erdély műve a kiállítás másnapjára eltűnt, és aztán újra kellett csinálni²⁹. 1981 februárjában *Vonatút*³⁰ című filmjének egyik részét a hatvani múzeum Kondor-kiállításának megnyitóján vette fel. Az állambiztonságilag megfigyelt forgatás során felvett anyagok később használhatatlannak bizonyultak.

Befejezésül álljon itt egy másik, sokkal rövidebb, humán technikával rögzített hangfelvétel a már idézett Klimó Károlytól: *Akkor Kondor már sajnos nagyon beteg volt, mégis hamarosan igazán mély barátságba keveredtünk. A halála előtti éjszaka még felhívott, és mintha a túlvilágról érkezett volna a hangja, tanácsot adott nekem, ami mélyen belém vésődött. Azt mondta: „Mindig ellentmondani!”*³¹

1 Képzőművészet és képzőművészeti közélet, *Népszabadság*. 1968. február 11.

2 Oldjunk, hogy köthessünk, *Népszabadság*. 1968. július 7.

3 Beszéljünk a műkritikáról, *Népszabadság*. 1972. október 29.

4 „A pártállami titkosszolgálat a megfigyelés és a megfélemlítés mellett a rendszer ellenségeit ügynökök beépítésével saját barátai, társai, családja előtt igyekezett lejártni, sokszor képtelen vádakot terjesztve. A legtöbb esetben ez sikerült is, évtizedekre megbélyegezve embereket, tönkretéve életüket.” Gál Éva: *Lejáratos és bomlasztás – Tudósok, tanárok a titkosrendőrséglátókörében*. Corvina Kiadó, 2013

5 A kor népszerű vicce szerint a szocialista szó fosztóképző (pl. szocialista demokrácia).

6 Nyolc hónappal később, 1973. február 22. – március 25. között volt látható a Helikon Galériában Kondor fotókiállítás, nagyjából egy időben az érintett *Kritika* szám megjelenésével. Rózsa Gyula *Ötletek és fozokatok* címmel írt a kiállításról, és sietett leszögezni, hogy Kondor fotói: *Nem spekuláció tehát, nem valami elvont gondolat illusztrálása.* (Azaz nem „koncept”.)

7 Ebben jelent meg Beke László korszakos írás: *Miért használ fotókat az A.P.L.C.?, Fotóművészet*, 1972/2.

8 <http://www.muut.hu/?p=543>

9 <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html>

10 Kondor monológjának a háttéréről: Németh Lajos: *„Szigetet és mentőövet” – Életinterjú 1986*. Szerk. Beke László – Németh Katalin – Pataki Gábor – Tímár Árpád. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 262–263 o.

11 Klimó Károly e-mailje Sugár Jánosnak, 2015. július 19.

12 A vívódó önarcképei, *Népszabadság*, 1968. január 21.

13 Kondor Béla kiállítása a Múcsarnokban, *Népszabadság*, 1970. március 13.

14 Rózsa Gyula: *Nyitott galéria, Cikkek, tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980

15 Lucifer, aki az egyik legfőbb angyal volt, fellázadt Isten ellen, ezért kitaszították a mennyből.

16 Beke László: *Miért használ fotókat az A.P.L.C.?, Fotóművészet*, 1972/2; Beke László: *Fotó-látás az új magyar művészetben, Fotóművészet*, 1972/3

17 A valóság nem válaszol, *Népszabadság*, 1972. november 19.

18 1971. filmnyelvről szóló előadás-sorozat, Egyetemi Színpad, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5201

19 Szentjóbó az *Egy budapesti képi felvétel egy New York-i légifelvételtől* című művével szerepelt volna a tanulmányban. Beke László szíves közlése.

20 <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Elkepezsek.html>

Sugár János: *Emigráció a festészetbe. Új Művészet*, 1999 (3) 8–10. o.

21 *Együtthatók*, r: Dobai Péter, BBS, 1973. Dokumentumokkal kiegészített játékfilm a magyar avantgárd és a hivatalos kultúrpolitika harcáról, benne portré Erdély Miklósról, Halász Péterrel stb., elkészültekor betiltva.

22 Varga Gábor szíves közlése. Kérdés, hogy mi lett a teljes átirat sorsa?

23 <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html>

24 Németh i. m.

25 „Ember Mária műveinek alapkonfliktusa az egyén és a közösség, a befogadás és a kitaszítotttság kettőssége” *A magyar irodalom története 1945–1975*

26 A levéltervezet szövege elolvasható a Szőke Annamária által írt 8. lábjegyzetben, a Múút 2013037-es lapszámában, Rényi András: *„Kicsit úgy néztek ezeket a dolgokat, mint a tyúk a piros kukoricát...”* <http://www.muut.hu/?p=543>

27 *Fotogramok*, Józsefvárosi Kiállító, Budapest, 1979. február 2–28.

28 Beke László: Erdély Miklós, *Híd*, 1982. március, 377–391.

29 <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html>

30 BBS, 1981, vö: <http://www.muut.hu/?p=543>

31 http://magyarnarancs.hu/film2/a_lovagohid_gepei_mellett_-_klimo_karoly_festomuvesz-64292

A cikk megírásának gondolata egy Köhalmi Péterrel folytatott beszélgetés során merült fel bennem, aki megengedte, hogy doktori értekezését (SZTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola) kézirat formájában megismerjem. Köszönet illeti Szőke Annamáriát és Beke Lászlót baráti segítségükért és hasznos észrevételeikért.

Keserü Katalin

EMLÉKMEGHATÁROZÁS



Németh Lajos, 1980-as évek
Fotó: Moldvay József

Németh Lajostól, a modern művészettörténet egységes, azóta több ágra (művészettörténet, művészettudomány, művészetelmélet) szakadt tudományának kimagasló művelőjétől és egyetemi tanárától, a művészetpolitika előbb névtelen, hamarosan azonban konfrontációt vállaló szereplőjétől, a művészeti közélet áldozatos, majd rövid ideig vezető személyiségétől 1991-ben kellett búcsút vennünk. 62 éves volt. Nem sokkal korábban (1986-ban) életinterjút készítették vele – magnetofonszalagra – az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának munkatársai, akikkel akkor is együtt dolgozott, amikor munkahelye az ELTE lett: 1981-től vezette a Művészettörténeti Tanszéket. Az interjú helyszíne is az egyetem volt, egykori helyén, a korábban és a rendszerváltozás után ismét piarista gimnáziummá lett pesti belvárosi épületben. Húsz év után, az MTA munkatársainak és Németh Lajos lányának köszönhetően már összeállt a leírt változat, barátoktól (tudósok, művészek), egyúttal intézményi és amatőr fotográfusoktól, valamint a családi archívum-

ból válogatott képanyaggal. Kiadása – újabb tíz év elteltével és az NKA támogatásával – az MTA BTK Művészettörténeti Intézete mellett két növendékének, a MissionArt Galéria (Miskolc – Budapest) tulajdonosainak köszönhető. A fülszöveg egy levélrészlet tőle, mely egyéniségének megrendítő összefoglalója, holott csak egy fényképet kérő levélre válaszolt benne: „Nem vagyok én a Te »történelmi panoptikumodba« való, mert én nem vagyok én, abban az értelemben, ahogy a történelem a történelmi egyént megítéli (...). Én Nagy Balogh, Egry, Csontváry, Kondor, Ország és Schaár vagyok. (...) én őreztük vagyok. Tehát szem, amely felismer, és agy, amely értelmez. (...) Mint Németh Lajos, partikuláris lény vagyok, aki elsősorban unokáim, azután [-] gondolom [- a] családom, néhány barát, barátnő és tanítvány számára fontos. Ez azonban az ő magánügyük, megörökítésre nem érdemes.” Ennek a lassúságával minden képzeletet felülmúló kiadástörténetnek bizonyára megvannak a jól megfontolt, számos szempontot figyelembe

vevő okai. Szerencsésnek tarthatjuk magunkat, hogy tanárunkat, kollégánkat, szakmai vezetőnket/példaképünket még életünkben jobban megismerhetjük, habár élete nyitott könyv volt (a titkok pedig azok maradtak), amint szerencsés az is, hogy történelmünk 50 viharos, ebben a tekintetben véget máig, újabb 40 év elteltével sem ért korszakának első feléről, melyben egy tudományterület akadémiai intézményrendszere ki-, egyetemi pozíciója pedig átalakult, újabb hiteles tanú vallomását olvashatjuk. És ha még van értelme napjainkban a művészetről beszélni, arról a képességről, melynek – globális értelemben – emberi mivoltunk fennmaradása köszönhető, és arról a kísérletről, mely következetesen tudományos alapon megpróbálta megfejteni ennek az adottságnak a mibenlétét, szempontokat, fogalmakat, rendszereket létrehozva és újra- meg újraalkotva a megértéséhez, akkor egy példás életműről szóló személyes vallomás előtt állunk. Az interjú több ülésben készült, de két nagy részből áll: a terjedelmesebb elsőben (mely az

eszmélésével, azaz tízéves korában, a gimnáziumba, irodalmi önképzőkörébe és a cserkészletbe lépésével kezdődik) az 1956 végéig zajló eseményeket meséli el, melyek a még belátható történelem legádázabb korszakát (II. világháború, koalíciós korszak, diktatúra, forradalom és kezdődő megtorlás Magyarországon) ölelik fel. Mivel Németh Lajos minden alkalommal alaposan felkészült a beszélgetésre, jegyzetekkel és dokumentumokkal, a sok százból összefonódó, személyes történet bátran nevezhető páratlannak. Ugyanis miközben a nyilas éráról, Budapest ostromáról, az újjáépítés korszakáról olvasunk, a kamaszok érettségire, a világra és a hazai valóságra egyaránt nyitott volt a tünik szembe, amely nem ismerte a tájékozódás nyelvi vagy irányzatos akadályait. A diákkori kalandokból (Erdélytől a filmgyárig) és az irodalomba vetett, még feltétlen bizalomból eredő tapasztalatok, érzelmek éppúgy életre szóltak, mint barátságok (Klaniczay Tiborral, Tamás Attila későbbi esztétával, Boglár Lajos majdani antropológussal, Kass János képzőművésszel) és szociális elkötelezettségük. Például az ún. népi írók vagy József Attila hatását nemcsak a zengővárkonyi lelkésznel, Fülep Lajosnál tett látogatásukkal vagy *Sziget!* címen megjelent gimnáziumi lapjukkal jellemezhetjük, de azzal is, hogy majd 1960-ban Németh Lajos második könyvének tárgya Nagy Balogh János, a századelő proletársorú festője lesz. 1986-ban már nehezen volt felfogható, azóta meg még különösebbnek tűnhet széles körű tájékozódásuk vagy hogy mennyire egészként látták mindazt, amibe belenőttek, s hogy érdeklődésük tárgyai közé éppúgy tartozhatott Lukács György, mint Aba-Novák Vilmos vagy az Árkayak építészeteinek modernsége, az 1949-ig Magyarországon élt francia tanár, François Gachot *L'art Hongrois* könyvsorozata, a teoretikus Kállai Ernő kötetei, az emigráns Borberek-Kovács Zoltán szobrai, az Európai Iskola és a korszak más kiállításai, Derkovits Gyula festészete.

Az egyetemen – ahová akkor sem kellett felvételizni a szabad bölcsészetre (Németh magyar-francia szakra jelentkezett 1948-ban), de amely „nyitott egyetem” volt (ezrek hallgatták például a Lukács-előadásokat saját témáiról) – Derkovitsról elnevezett tankört hoztak létre azoknak, akik végül a muzeológiát választották (művészettörténet–néprajz–régészet); a szakosodás ezen belül történt. Ez a szakmai „tömb” ma is irigylésre és követésre méltó megoldás. (Remek dokumentum a borító hátsó, belső oldalán közölt fotó, melyen az azóta is szokásos tanulmányi kirándulások egyikét láthatjuk Munkácsy *Ecce homo* című képe előtt, 1950 körül, kiváló érzékkel a festő valóságigényű csoportkompozíciója folytatásaként beállítva az azóta legendássá vált művészettörténet-növendékeket.) Az Eötvös Collegiumba viszont egy hétig tartó felvételi után lehetett bejutni. A Collegium máshonnan már (részben) ismert,

akkori története, majd az egész Rákosi-korszak árnyalódik Németh Lajos emlékei révén, melyek jellemzésül idézem (103. o.): „Egy egészen más, mitikus gondolkodásba kell átvonni magunkat ahhoz – majdnem olyan, mint a barokk korban –, hogy kicsit is beleélhessük magunkat az akkori közgondolkodásba. A ma uralkodó, erősen relativista, szkeptikus gondolkodással nehéz visszaképzelnünk azt, hogy egyáltalán milyen dimenziókban tudott az ember gondolkodni.” Azaz a javarészt politikai korszakként definiált éveket másik oldalról: az ifjúság aspirációi és lehetőségei felől is megismerjük, amiket viszont a háború utáni újjáépítés, a dolgokat egyértelműsítő, energiákat megsokszorozó lendülete is inspirált.

1953-ban, Nagy Imre fellépésekor Németh aspiráns lett Fülep Lajos mellett, közben a Pártközpontba került főelőadónak és a *Szabad Művészet* folyóirathoz szerkesztőnek. Így a korszak iránt érdeklődőknek pazar tényanyaggal szolgál az első 222 lap. 1956-ban jelent meg első könyve (*Hollósy Simon és kora művészete*). A következő időszak emlékeit (művészekről, eseményekről, elméleti kérdésekről) már művészettörténészként – a művészettörténeti gondolkodás jegyében – idézi fel, s fő kérdezője, Beke László is inkább ezek felé terelte a beszélgetést.

1956 után váltak intenzívebbé személyes kapcsolatai a művészeti főiskolásokkal, fiatal és már érett művészekkel, írókkal, költőkkel. Ezek a barátságok mindkét fél (mind a művészi, mind a tudományos alkotómunka) számára meghatározóak voltak, és halálukig tartottak: „amikor meghalt Fülep, Schaár Erzs, Ország Lili és Kondor, úgy éreztem, hogy minnek utazni, és kint is az volt, hogy minnek hazajönni?” (308. o.) Az 1970-es évek végére elvesztette nagy művészbáratait és – fokozatosan – a kortárs művészet iránti érdeklődésének személyességét is. Az 50-es évek végével kezdődő és ekkor végződő „hatvanas évek” a generációk (például: az Európai Iskola, a szürnaturalizmus, az új avantgárd) együttélését és együttműködését jelentette számára, mely a 80-as években végképp felszámolódott a művészeti életben, legfeljebb a mester-tanítványi viszonyokat őrizve meg.

Barátságai nyomán a műalkotás-értelmezés módszere elmélyült: interpretációjában jelentésgazdaggá vált kora művészete. Nemcsak a hétköznapi egyéni tapasztalatait egyetemes szintre emelő és érthetővé tevő filozófiai nézőpont révén, ami akkor az egzisztencializmust jelentette, és ami már Németh kollégiumi felvételijének is tárgya volt (maga a vizsgáztató, Mátrai László közölte és vezette be Sartre tanulmányát 1947-ben), de a művész gondolatának ismerete alapján is. (Fülep figyelmeztette arra, hogy az alkotók feljegyzései fontosabbak, mint a filozófia teóriái.) Schaár és Kondor életműve és munkássága számára a léttel való küzdelmet testesítette meg. Ahogy Schaárról mondta: ön magát tette plasztikává (283. o.).

Schaár Erzsébetéről írt mondata abból a művészettudományból eredt, mely szerint a mű a valóság metamorfózisa, és a történelemmel szoros összefüggésben születik. Ennek jegyében írta – *Mai magyar művészet* címen – a 20. századi magyar művészetet összefoglaló könyvét (1968), de egy sajátos, regionális művészettörténeti kérdést is meglátott. A nagy történelmi élményanyag szükségessége mellett ennek jelentőségét abban is érezte, hogy (történeti) régiókként a valóságot másként, „mélyebben” is át lehet élni, mint például a nálunk mintának tekintett nyugati világban (277. o.), melynek saját tapasztalataiból nyilván kevés volt átélhető itt. Ebből fakadóan nagyobbra értékelte (filmben, irodalomban is) a saját, közép-kelet-európai problematikából fakadó, autochton művészetet, mint a másutt született irányzatok nyomán gondolkodó „reprodukció művészetet”. Nem zárva ki az előbbi összefüggéseit a nyugati irányzatokkal és nagy életművekkel. Ebben volt segítségére a strukturalizmus mint tudomány, mely a (magyar) művészettörténet újragondolására indította. *A művészet sorsfordulója*, majd a *Minerva baglya* című kötetei (1970, 1973), egészen attól a (fülepi, ontológiai) kérdéstől kezdve, hogy „hogyan” alakult ki a modernizmus (237. o.), a művészettörténeti korszakfogalom át (melyet a világnézet megváltozásaként írt le, s ennek a művészetre tett hatását vizsgálta a 19–20. század fordulóján) a művészettudomány hazai megalapozására vállalkozott. (Megjegyzendő, hogy ugyanebben az időben foglalta össze Marosi Ernő a művészettörténet addigi tudományát egy fogalomtörténeti kézikönyvben, melynek *Bevezetés a művészettörténetbe* a címe, és egyetemi jegyzetként funkcionál.) Nemcsak megelőlegezte a 80-as évek divatos témáját a művészet haláláról, mely tulajdonképpen a művészettörténet mint módszer (átmeneti) „halála” volt, de már 1973-ban túl is lépett rajta a szociológia, valamint a kulturális antropológia eredményeit és gondolkodását felhasználva. Itt is voltak olyan helyi (regionális) tapasztalatból eredő mozgatóerői, mint a közös (ségi) művészet/kultúra fülepi fogalma, illetve az 1950–60-as évek ezzel kapcsolatos ideológiája, gyakorlata és művészi *ars poeticái*.

A *Minerva baglya* egyik tanulmányában a művészet történeti funkciómodelljeivel, azaz a társadalmi gyakorlattal mutatott összefüggésével foglalkozott. Ez a történelem linearitását (részben) elhagyó szemlélet termékeny gondolatnak bizonyult a kortárs művészetet illetően is: az autonóm művészet vizsgálatát árnyalták a szubjektív és a rituális-mágikus típus jellemzői, nem beszélve a máskülönbben már „letudott”, de bennük működő mitikus tudatforma jelenlétéről egyes új műformákban. Ezt magánmitológiának nevezte, hiszen meggyőződése volt – ugyancsak Fülep nyomán –, hogy a 20. században „megszűnt a művészet egzisztenciálisan az emberiség ügye lenni. (...)



Beke László és Németh Lajos Bak Imre képe előtt, 1979–80 körül

Fotó: Makky György

ebből következik az, hogy akkor csak egyedi utak vannak. Ez a szuverén szubjektivitásnak (...) kérdése, mindig is úgy éreztem, hogy a 20. századnak ez a szinte egyedül lehetséges útja.” A történetiséghez ragaszkodva ugyan, de megfogalmazta egy új *művészettudomány* alapproblémáját is: „Hogy egy kor mit fogad el művészetnek, hogy a művészettörténet hogyan konstruálja a saját tárgyát, hogy egy kor hogyan fogad el művészetnek valamit, mennyiben társadalmi önkény, mi az, ami ebben objektív, mi az, amit mi elfogadunk, milyen kritériumok alapján fogadjuk és minősítjük ezt – jelenleg ilyesmin próbálok gondolkodni.” (321–2. o.) A Párizsban élt Csernus Tiborral kötött, kései barátsága vezette tovább: „Csernus kérdésfeltevésében rengeteg olyasmi van, amit a kortárs avantgárd felvetett. (...) Csak ő minden kérdést, amit – akár más oldalról – fölvetettek, egy meghatározott festészeti nyelvenszisztemen belül vet föl önmagában, tehát nem tematikailag, nem gondolatilag, hanem a festészeti grammatika logikáját követve. Tehát ez (...) tulajdonképpen a festészet dicsérete.” (296. o.) Amit az érték oldaláról is meghatározott (318. o.): „Az értéket én mindig összefonom valahogyan a belső struktúrával, tehát a belső, az immanens poétikával.”

A poétika esetleges ahistorikus voltával azonban nem foglalkozott. Még akkor sem, amikor az idő problémáját jelölte meg kutatási tárgyának, mert az a művészettörténeti idő volt (324. o.); vagy amikor – nem tudni, mennyire a kortárs természetművészet ismeretében, hiszen erre nem, csak a népművészetre hivatkozott – a történelemből a természetbe lépett át: „a legizgalmasabb, és amit a legfontosabbnak tartok és a legszebbnek a műtárgyban, amint a műtárgy eléri azt, hogy természeti tárggyá tud válni.” (319–320. o.) Ugyanis ebben is „egy korhoz tartozását, a kornak a megrögződését” látta. A művészettudomány alakulásában (Hans Beltinget, Sixten Ringbomot említette az interjúban) tevékenyen részt vett, és korántsem vele szemben, de saját tudományos módszereivel mégis a művészettörténet ma sokszor túlhaladottnak, felejthetőnek vélt tudományát erősítette magányos és következetes munkásságával, melyre – tisztelet a kivételnek – méltatlanul kevés reflexió született az életében. Nem a nagy hatású Csontváry-feldolgozásokra vagy az egykor széles körű, kultúrpolitikai *Új Írás*-vitára (1961) gondolok, hanem elméleti tevékenységére. Melynek része ez a hosszú interjú is. És épp a történelmet illető gondolataival, amit a művészettudomány egyik alapjának is

tekintett: „a történelem irracionális eszközökkel hajt végre olyan dolgokat, amelyek végül is racionálisak” – mondta (221. o.) „Abszolút irracionális komponensekből a végén egy racionális és nagyon materiális dolog jön vissza.” Ez a történelem-fogalom a fülepi művészet-fogalomra emlékeztet. És ha az épp itt (222. o.) párhuzamként említett emberi (és állati) közösségek példáját tekintjük, életük (szociálpszichológiai vagy természettudományos módszerekkel ma még) megmagyarázhatatlan jelenségeit, megérthetjük, miért mondta a „történelmi realitást” kiszámíthatatlannak, és lényegében kiszolgáltatottságnak az életet. De állhatatos volt a tekintetben, hogy a tudományok a maguk racionalitásával (és intuícióval!) előbb-utóbb képesek lesznek a világ működésének feltárására, a teljes megismerésre. És – a *raison* feltétlen híveként – úgy vélte, ez az utunk. (Az intuíciót is – aminek szerepét a művészi alkotásban is tételezte – megismerendő területnek tekintette, ezért értékelte nagyra Thomas S. Kuhn *A tudományos forradalmak szerkezete* című könyvét.) Amikor a művészetet aktusnak (és praxisnak) nevezte, mellyel az átalakítja a valóságot (338. o.) – szemben a tudomány valóság-megismerésével –, nem gondolt közvetlen, a mai civilizációban célként és eszközként megfogalmazott aktivi-



tásra. (A magyar avantgárd és konceptualizmus ismeretében se.) Szakított a művészetet nyelvként meghatározó elvvel is, mondván: a mű nem jelöl, hanem láttat, azaz – Mikel Dufrenne-nek az alkotást egy ismeretlen feladat teljesítésének, „előadásának” (performansznak), a semmi-ből a levésbe átforduló, konkrét egzisztenciát létrehozó folyamatnak tartó egzisztencialista fenomenológiája (1953) nyomán –: a mű *index sui*. Ahogy Sartre hatásosan fogalmazta meg „Tintoretto sárgájával” kapcsolatban: a szín „nem a fájdalom jele, hanem maga a fájdalom”: szubsztancia. De ha Németh Lajos a művészetet (az alkotást), az embert ennyire nagyra becsülte, vajon gondolt-e arra, hogy a „gondolkodó” szem és kéz (vagy fül) – azaz az érzékelő és alkotásra képes emberi organizmus – egy olyan valósággal is összekapcsol bennünket, mely nem a semmi; melynek nem kiszámíthatatlanság és kiszolgáltatottság a hozadéka, de nem is ezek pozitív megfelelője, hanem amelyet – például – a dualitásokon túli megadatás jellemez (fenomenológiai értelemben)? Vajon folytatta valakivel a beszélgetést erről az 1986-ban elodázott kérdésről? Az interjút és a rendszerváltást követően az MTA levelező tagjává választott és Széchenyidíjjal kitüntetett Németh Lajos vallomásának

kései publikálása meghozza talán azt, hogy a tudományt a művészet „másik valóságának” megismerhetősége szempontjából művelő tudós és tanár elnyerje méltó helyét a maga választotta terület történetében. Melyhez eldöntendő kérdésként merül fel a szöveggondozás feladata: vajon ha még életében került volna kiadásra az interjú, Németh Lajos nem alakította volna-e át az élő beszéd pongyolóságait az írott formának megfelelően? Érdemes-e egy új, javított kiadásban gondolkodni? Annál is inkább, mert régóta időszerű egy olyan szakmai diskurzus megindítása, melynek témája a mai tudományosság viszonya lehetne az ő hagyatékához.

Németh Lajos: „Szigetet és mentőövet!”
Életútinterjú 1986.

Szerk. Beke László, Németh Katalin, Pataki Gábor, Tímár Árpád. Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont – MissionArt Galéria, 2017

Tranzit Art Café
1114, Budapest
Kosztolányi Dezső tér
(A volt buszpályaudvar)
Tel.: +36 1 209 3070



Két pólus - Síva forgó

Swierkiewicz Róbert kiállítása

Megtekinthető: 2017. augusztus 3-24-ig

Tranzit Kertmozi 2017. nyár:

Felnőtt hétfők este 8-tól, gyerek keddek este 7-től

Augusztus 14. :
Életünk apuval

Augusztus 15. :
Elliott, a sárkány

Augusztus 21. : Nagyí

Augusztus 22. :
Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei

Augusztus 28. :
Sils Maria felhői

Augusztus 29. :
Kubo és a varázshúrok

facebook.com/tranzitcafe
tranzitcafe.com

#GILBERT_AND_GEORGE
#VIDEOINTERJÚ
#BÜNBAK_KÉPEK_BUDAPESTNEK
#LUDWIG_MÚZEUM
#IN_ENGLISH
#MAGYAR_FELIRATTAL
#FELVESZ

Művész akartam lenni hatéves korom óta.
A nagybátyámnak voltak művészeti könyvei,
és azok miatt választottam ezt a pályát, ennyi.
Ezután egyszer sem gondoltam meg magam.
George, veled is hasonlóan történt, nem?

Emlékszem, találtam egy könyvet egy antikváriumban, ami Van Gogh leveleit tartalmazta. Elolvastam, és egyetlen dolgot értettem meg belőle igazán: hogy mindent rosszul csinált. Rossz iskolába ment, rossz szakon tanult, udvariatlan volt a szomszédaival, olyan képeket csinált, amelyek nem illettek a korszellemhez. Mégis nyert, átment, amit akart, még hozzá annyira, az emberek ebben a pillanatban is nézik a képeit és gondolkoznak rajtuk. Minden esély ellenében győzött. Ő sem volt eminens tanuló, és mi sem voltunk azok. Nem kaptunk ösztöndíjakat, nem kaptunk demonstrátori állást az egyetemen, inkább a rögzösebb, nehezebb utat választottuk.



A MŰ EGY SZERELMES LEVÉL A KÖZÖNSÉGHEZ
Politikáról, parfümről, munkáról, Londonról,
Darwinról és aranykezü szabómesterekről mesélt
nekünk Gilbert és George Budapesten.



PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

www.pauker.hu



BUSINESS 6x
Superbrands
10 '11 '12 '13 '14 '15

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

Nyomdai munkák: PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

magyar
nyomdaipari
KÖZVETLEN ÉS PÁRKÉPES SZOLGÁLTATÁS



A végtelenbe és tovább / To Infinity and Beyond (2014–2017) – olaj, vászon / oil, canvas

A VÉGTELENBE ÉS TOVÁBB

Nagy Gabriella festőművész kiállítása

To Infinity and Beyond – Exhibition of paintings by Gabriella Nagy

2017. augusztus 18. – október 15.